L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

ADMINISTRATION ET RÉDACTION :

J.-B. BAILLIÈRE & FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e)
Téléphone : DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202.. — R. C. Seine 7.432. — R. P. Seine C. A. 4.615

1re ANNÉE. — N° 5. — NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1949

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — **DOCUMENTATION GÉNÉRALE**

DEUXIÈME PARTIE. — **DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE**

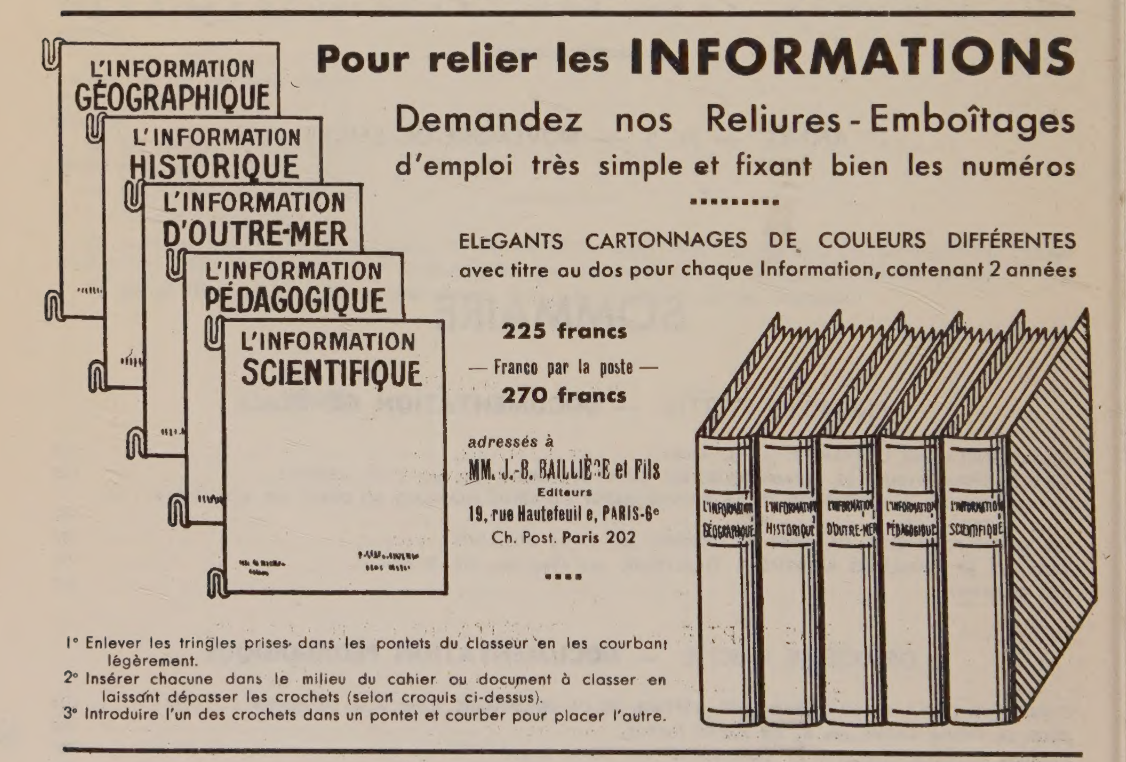
L'Information Littéraire

1re ANNÉE. — N° 5. — NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1949

Ont collaboré à ce numéro :

M. BIZOS, Inspecteur général de l'Instruction publique. — P. BOYANCÉ, Professeur à la Sorbonne. — A. CART, Inspecteur général de l'Instruction publique. — P.-G. CASTEX, Maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lille. — M. DURRY, Professeur à la Sorbonne. — P. REBOUL, Assistant à la Faculté des Lettres de Lille. — J. DE ROMILLY, Maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lille. — E. DE SAINT-DENIS, Professeur à la Faculté des Lettres de Dijon. — R.-L. WAGNER, Maître de conférences à la Sorbonne. — A. WEIL, Professeur honoraire du Lycée Janson-de-Sailly.

Prix de l'abonnement : France, **700 fr.**; Étranger, **900 fr.**; le numéro, **175 fr.**



PREMIÈRE PARTIE

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

La nomenclature littéraire

Au dernier Congrès de l'Association internationale des Etudes françaises, le professeur Bray (de Lausanne) soulignait l'urgence d'avoir un vocabulaire fixe et des définitions claires pour les principales notions qui sont utilisées dans le domaine de l'histoire littéraire. Jamais une science, même historique, ne peut se constituer si les spécialistes qui étudient les différents faits ne sont pas d'accord sur la nomenclature et les caractéristiques des phénomènes auxquels ils s'attachent. La remarque du professeur Bray nous paraît pleinement justifiée. La pratique universitaire actuelle a amené un état de confusion parfaite; il est nécessaire de réagir. Nous en sommes arrivés à perdre tout espoir de nous entendre si nous ne définissons pas enfin le vocabulaire que nous employons.

TRANSFORMATIONS DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Le XVIII[e] siècle avait mis au point un langage dont les *Tropes* de Du Marsais, la *Poétique française* de Marmontel et le *Cours de Rhétorique* de Blair nous donnent une idée assez nette. Au cours du XIX[e] quantité d'ouvrages scolaires répandaient ces définitions élaborées par les écrivains du XVII[e] et les philosophes du XVIII[e] siècle. Il y eut un temps où aucun candidat au baccalauréat n'aurait été embarrassé pour expliquer ce que c'était que la poésie lyrique et dire en quoi elle différait de l'épopée. Etait-il si mauvais que les jeunes gens eussent récité avec Marmontel : « Si le poète n'est pas affecté des sentiments qu'il exprime, l'ode sera froide et sans âme. Elle n'est pas toujours également passionnée, mais elle n'est jamais comme l'épopée le récit d'un simple témoin... Ainsi dans l'ode l'âme s'abandonne à l'imagination et au sentiment... » — définitions sans doute insuffisantes, mais qui évitaient les erreurs grossières de vocabulaire que nous voyons commettre tous les jours ?

Cependant, au XIX[e] siècle, cette langue simple et directe, ces notions purement analytiques paraissent de plus en plus sans contact avec la réalité de l'histoire littéraire. Et c'est vrai à plus d'un titre : la complexité des phénomènes ne s'y laissait pas percevoir; tout se ramenait à des formules qui n'embrassaient pas la vie elle-même. Il en était de ces études sur la littérature, un peu ce qui en est de certains traités des Passions de la même époque. Tout y paraît schématisé et comme sclérosé. Défaut plus grave encore, la création littéraire n'y est jamais perçue avec son caractère propre. La physique cartésienne avait tendance à immobiliser le mouvement par une analyse qui supprimait le mouvement même; elle faisait disparaître du changement le changement même; ainsi la critique et l'histoire littéraire, l'analyse telle que la pratiquaient les professeurs, élèves lointains de Marmontel et de Blair, passait sous silence l'acte créateur du poète. L'œuvre qu'ils étudiaient en perdait toute résonance humaine. Ce n'était jamais que de l'extérieur que l'on envisageait l'ode, l'épopée, la tragédie ou la harangue, classées soigneusement dans des catégories bien distinctes, aux limites parfaitement définies une fois pour toutes. Cette rhétorique scolaire et académique ne traduisait jamais l'effort de l'ouvrier, l'élan créateur qui donne naissance au poème. Elle prenait l'apparence d'un recueil de recettes pédagogiques destinées à

faciliter la fabrication d'œuvres d'un modèle uniforme. A lire les critiques du début du XIX[e] siècle, on pourrait croire l'écrivain semblable à un architecte qui a une idée claire du plan qu'il veut réaliser, qui exécute sur le papier des dessins précis et transporte dans la pierre le résultat de ses recherches conformes aux traditions des maîtres et aux nécessités d'une technique inflexible.

En réaction contre ces tendances scolaires qui prenaient un langage commode pour une série de préceptes infaillibles, le Romantisme, fortement influencé par la philosophie allemande dérivée de Rousseau, mettait l'accent sur le mouvement de la création même. Quand un romantique admire une cathédrale, il songe surtout à la foi qui soutenait les maçons et les gâcheurs de plâtre, à la joie féconde de tout un peuple d'artisans — et cette vue de l'esprit n'est pas fausse, mais elle oublie les patients calculs des maîtres d'œuvre qui avaient établi les plans, des théologiens qui dictaient la signification de la cathédrale; elle oublie aussi la pesée des matériaux et l'admirable équilibre voulu de l'ensemble. De même, en face de la création littéraire, le romantique ne voit pas la tradition, ni l'intelligence et la volonté lucides, il ne perçoit que le génie, individuel ou collectif, populaire, comme il dit. Il n'hésite pas à parler de *Volksepos* et ne trouve aucune difficulté à croire que des chants de soldats se sont agglomérés d'eux-mêmes pour former la *Chanson de Roland*. Ces vues générales donnent au langage de la critique et de l'histoire littéraire la plus grande imprécision. Comment décrire avec des mots de sens bien déterminé ce qui est par essence une manifestation confuse de l'élan vital, un chant spontané que rien ne permet de prévoir ? Peut-on parler d'une poésie épique distincte de la poésie lyrique quand toute poésie n'est qu'un mouvement de l'âme sans ordre et sans règle ? Représentant d'une génération qui se veut scientifique et méthodique, Taine achève de brouiller toutes les notions; il en vient à ne plus guère voir dans La Fontaine qu'un représentant de son pays et de son temps, un produit naturel, un poète qui fait naître des fables comme les arbres portent des fruits. Et pourtant il s'agissait ici d'un auteur scrupuleux et lent, qui avait médité longuement sur son art, qui nous avait confié ses recherches et ses inquiétudes de créateur.

Depuis Taine, le langage n'a rien gagné en clarté. Quand on veut décrire avec précision un écrivain, on ne sait plus quels mots employer. On n'a garde d'enseigner aux jeunes élèves les notions les plus simples : les professeurs de lettres ressemblent à des mathématiciens qui n'oseraient pas faire comprendre d'abord ce que c'est que triangle ou addition. Nous entendons bien que l'idée que des enfants de Cinquième se feront de la poésie ne doit pas être acquise par une définition scolaire, formelle et qui se voudrait complète : le professeur de calcul essaie-t-il de définir les nombres aux enfants ? Mais il importe que, dès le début, les élèves les plus jeunes sachent de quoi on les entretient quand on prononce ce mot de *poésie*. Et c'est pourquoi il est sage de ne pas leur faire apprendre des vers « libres » de nos contemporains avant que leur oreille ne se soit formée au rythme des vers classiques. Il faut faire comprendre progressivement et non pas définir : car il y a des termes « incapables d'être définis », nous rappelle Pascal, mais, continue-t-il, nous ne devons « omettre aucun des termes un peu obscurs ou équivoques sans définition ». Et cette règle est la plus importante de toutes : « substituer mentalement la définition à la place du défini ».

Peut-on soutenir que, s'agissant de la création littéraire et par conséquent d'un phénomène humain très complexe, les règles de l'Esprit géométrique que nous propose Pascal ne sont pas applicables ? En un sens, il faudrait l'affirmer avec force si nous luttions aujourd'hui contre une rhétorique qui prétendrait donner des lois aux poètes et aux écrivains. Ceux-ci n'ont point à songer aux définitions. S'ils ont le besoin de composer une œuvre, ils n'ont point à réfléchir d'avance pour savoir si elle sera épique ou lyrique. On voit mal Victor Hugo, avant d'écrire les *Contemplations*, ouvrant Marmontel ou Blair ou même ses vieux cahiers de rhétorique. Mais ce qui est vrai aussi c'est que le poète savait d'abord les règles formelles de l'exécution : dès le collège on lui avait appris à compter les syllabes d'un alexandrin. Toute sa vie Hugo fait des strophes selon la technique de Malherbe. Le dizain d'octosyllabes, né en 1600, est plein de vie au temps de Lamartine et de Hugo et reste la grande forme lyrique française. Ainsi, jusque vers la fin du XIX[e] siècle, le poète accepte une tradition formelle au moment même où la poésie renouvelle ses thèmes d'inspiration. Il demande à ses prédécesseurs un procédé d'expression déjà éprouvé. Comment l'historien des littératures négligerait-il cet apport du passé dans la création poétique du Romantisme ? Comment pourrait-on parler correctement du lyrisme de Hugo si l'on n'était pas d'accord sur les noms mêmes de ces formes poétiques ? Nous avons bien souvent entendu une leçon sur le lyrisme de Hugo où l'on ne faisait pas la moindre allusion aux strophes qu'employait le poète. Le professeur, aussi bien celui des petites classes de nos lycées que celui de la Faculté, ne peut pas ignorer la nomenclature des formes utilisées par les poètes, il ne peut pas passer sous silence une technique qui a été celle de trois siècles.

Au cours du XIX[e], la révolution romantique, soutenue par les moyens nouveaux de diffusion du livre, aboutit à ses dernières conséquences. Le roman, l'essai, le théâtre échappent rapidement

aux définitions strictes de la rhétorique classique. L'historien des littératures peut en parler sans avoir recours aux notions qu'il devrait rappeler s'il étudiait ces mêmes genres au XVII[e] siècle. En poésie même, vers 1890, on ose toucher au vers et à la rime; la strophe lyrique devient de plus en plus rare et n'apparaît que comme une survivance.

QU'EST-CE QUE LE « LYRISME » ?

Parallèlement le vocabulaire de la critique scolaire et historique subit une transformation dont nous souffrons encore. Si nous essayons de découvrir le sens des mots les plus simples de notre langage, quel est celui que nous oserons employer avec la certitude d'être compris de tous ? Baudelaire était déjà obligé de signaler qu'un poète était un homme qui faisait de beaux vers et non pas celui qui avait de bons sentiments. Mais dans la langue d'aujourd'hui la confusion est encore plus grande. Prenons des exemples.

Voici le mot « *lyrique* » : que signifie-t-il au juste ? Si l'on veut employer correctement ce mot, il est évident qu'il faut avoir d'abord présente à l'esprit une sorte de liste des poètes que tout le monde s'est toujours accordé à appeler *lyriques*. On partira donc de Pindare et d'Horace, on y ajoutera si l'on veut les Psaumes de la Bible, ce qui donnera déjà une idée suffisante de la chose que nous devons appeler *lyrisme*. Il faudra que notre idée couvre en même temps que ces grands ancêtres les poètes du XIX[e] qui ont revendiqué le titre de lyriques. Nous sommes bien loin de la formule étrange qui veut qu'un écrivain ne soit lyrique que quand il nous raconte ses peines de cœur ou parle de sa propre personne. Est-ce parce qu'un écrivain dit « je » qu'il est lyrique ? Boileau le serait à toutes les pages de ses *Satires*. Il n'y aurait d'effusions lyriques dans Bossuet que quand l'orateur fait allusion à la blancheur de ses cheveux. Or il est évident qu'on n'aura une définition satisfaisante du lyrisme qu'en partant de l'idée du chant, et par conséquent de la strophe, du retour régulier des mêmes mètres. Il serait bon que, dès la classe de Troisième, le professeur fît sentir que le lyrisme est un mode d'expression, une manière d'imposer une forme aux sentiments, un appel à des liaisons d'images émouvantes. Pourquoi n'habituerait-on pas très tôt les enfants à exprimer le même fait sous des formes différentes, c'est-à-dire en évoquant des sentiments et des images associées à diverses manières de percevoir la réalité ? Ce serait un joli sujet de rédaction à proposer que de demander à de jeunes élèves de décrire la pluie, une pluie de printemps par exemple, sur différents modes poétiques : ils devraient apprendre à sentir et à suggérer en poètes lyriques, élégiaques, satiriques, voire même épiques. Ainsi naîtrait dans les esprits une notion claire des modes poétiques et des procédés que ceux-ci emploient. Ce n'est que beaucoup plus tard — pourquoi pas en classe de Philosophie ? — qu'on essaierait de mettre en forme une définition précise et complète du Lyrisme. Nous supposons qu'un bon professeur d'histoire naturelle n'est pas celui qui enseigne la définition d'un genre d'animal avant d'avoir fait étudier aux enfants différents spécimens d'animaux. Pourrait-on enseigner l'histoire de l'art avec quelque netteté si on ne montrait pas d'abord des photographies d'églises romanes avant de dire ce que l'on appelle *roman ?* Mais le maître qui enseigne sait très clairement ce que c'est que l'art roman et en quoi il diffère du byzantin et du gothique.

Nous venons de prendre comme exemple le mot « lyrique » qui définit une attitude du poète en face des choses et de lui-même, en face de l'univers et du moi. Il s'agit dans ce cas d'une notion qui s'étend sur une grande durée historique et qui, de ce fait, acquiert une sorte de valeur absolue : on parle des lyriques grecs du VI[e] siècle avant Jésus-Christ et aussi des lyriques du XIX[e] siècle. La notion reste immuable et le mot peut être employé avec certitude. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a aucune possibilité d'enrichir cette définition de remarques nouvelles : chacun peut creuser l'idée et, toujours en s'appuyant sur des exemples, nuancer la valeur du mot, apercevoir un aspect que d'autres n'avaient pas remarqué auparavant : il ne s'agit que d'avoir la vue bonne. Ce que nul n'est en droit de dire, c'est que Mallarmé est lyrique ou que Vigny l'est autant que Victor Hugo. On peut philosopher sur la notion de lyrique, comme Alain l'a déjà très bien fait dans son *Système des Beaux Arts;* apprendre à distinguer la frontière de l'épique ou de l'élégiaque de celle du lyrique, se demander si le satirique peut être lyrique. Ces questions ne sont point sans intérêt. Y réfléchir dans les classes terminales des Lycées et à la Faculté éviterait de dire bien des sottises : nous avons lu dans des copies d'agrégation que l'essence du poème épique, c'est d'être lyrique ! Historiens de la littérature, nous consacrerions un chapitre au « lyrisme français du XVIII[e] siècle » et nous n'omettrions pas de citer Jean-Baptiste Rousseau et Lebrun : à nous d'expliquer pourquoi les belles formes qu'employaient ces poètes s'étaient vidées de tout élément poétique.

Avec un mot comme « lyrique » nous sommes assez à l'aise : un long usage en a consacré le sens. Beaucoup plus dangereux sont des termes introduits assez récemment dans la langue de l'histoire littéraire. Nous pourrions essayer d'analyser la fortune du mot « précieux » qui, après avoir caractérisé des femmes qui recherchaient une certaine élégance de manières et quelque délicatesse en amour, a fini au cours du XIXe siècle par s'appliquer à une conception de la poésie. qui n'est même plus celle que goûtaient les Précieuses de 1640. Nos élèves emploient en général ce mot pour désigner une poésie raffinée et galante ou bien une pensée un peu subtile. Bien que le terme de « poésie précieuse » ait déjà une certaine ancienneté, on ne peut pas dire qu'il recouvre toujours une notion très précise.

DU « BAROQUE »

Que dirons-nous du mot « baroque » ? Celui-ci est vraiment un nouveau venu. Richelet (1680) ne connaît qu'un seul sens : « terme de joailler. Ce mot se dit des perles qui ne sont pas rondes comme il faut, *gemma rudis et impolita* ». Le dictionnaire de Littré (1878) ne donne du mot qu'une définition très vague « d'une bizarrerie choquante » et cite un exemple de Saint-Simon où le mot a cette acception. Mais, dès 1887, les critiques d'art allemands prennent le mot *Baroque* dans un sens plus précis (1). Une page de Salomon Reinach (*Apollo*, 1904, page 131) fournit une indication claire du sens : « Les élèves de Michel-Ange ont laissé des œuvres originales et fortes, mais où la fantaisie se donne trop libre cours. De là naquit, à la fin du XVIe siècle, le style dit *baroque*, du nom donné par les Portugais aux perles irrégulières (*barocco*). C'est une sorte de dégénérescence de l'art de la Renaissance, qui se rapproche par ses défauts, de l'art gothique flamboyant du XVe siècle et dont le trait saillant est la préférence donnée aux courbes sur les lignes droites... C'est l'époque de la décoration recherchée pour elle-même, intervenant partout et à contre-sens, se complaisant dans une vision presque fiévreuse de lignes tourmentées et de reliefs imprévus. Le génie de la Renaissance finit par sombrer dans cette orgie décorative non sans avoir produit toutefois, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, des édifices remarquables par la hardiesse ou l'élégance ». Aujourd'hui encore, si certains historiens de l'art ne donnent au mot qu'une signification de valeur, appelant ainsi toute formule d'art en décadence, notamment le gothique, d'autres ne l'emploient que pour désigner un moment déterminé de l'histoire de l'art : le siècle du baroque commencerait vers 1560 et se terminerait vers 1660 à l'avènement du classicisme de Louis XIV. La date terminale est très arbitraire; car on peut suivre à travers tout le XVIIIe siècle les prolongements de la sculpture et de l'architecture baroques, architecture qui tend à masquer sous la prolifération des ornements les nécessités de la construction et l'équilibre des masses, sculpture où l'expression violente ou gracieuse du mouvement est plus estimée que l'harmonie des formes et l'heureuse proportion de l'ensemble. Cette idée du *baroque*, si difficile à distinguer de certaines manifestations tumultueuses de la Renaissance, de certains enjolivements du gothique finissant, est encore plus malaisée à séparer de l'art jésuite et tend même souvent à se confondre avec celui-ci. A vrai dire nous croyons qu'elle n'est pas sans rapports étroits avec une certaine philosophie issue des collèges où l'on étudiait l'antiquité, pour ainsi dire, du dehors et uniquement comme un moyen d'enrichir l'expression, de parer la nature de charmes empruntés aux Anciens.

La notion de *baroque* devient infiniment plus complexe encore dès qu'on quitte le domaine des arts plastiques. Pour la peinture, il est déjà bien difficile de dresser une liste des peintres typiquement baroques. On inscrira en tête sans hésiter le nom de Rubens. Mais quel abus de mots de vouloir appeler ainsi le sincère et profond Rembrandt chez qui la foi calviniste soutient la vision du monde ! Et en musique qui sera baroque ? sera-ce Jannequin avec ses étonnants jeux vocaux ? sera-ce Lulli ? En tout cas nous n'appellerons pas baroques le grave Vittoria, ni Goudimel, ni Haendel. Donnerons-nous ce titre à Mozart ? Nous ne l'attribuerons pas à Beethoven. Tant il est difficile, faute de définition sûre, de délimiter un phénomène historique comme celui-là !

Si, maintenant, nous passons à l'histoire littéraire, la confusion risque d'être encore plus grande. Il nous faudra essayer de tracer une frontière entre un certain *grotesque* fantaisiste du XVIe siècle commençant, celui de Rabelais et, jusqu'à un certain point, de Marot et le baroque proprement dit. Mais nous sommes forcés de sentir les rapports étroits qu'il y a entre l'imagination plastique de Ronsard et celle de Rubens. Tous deux ornent leurs œuvres d'une mythologie galante et passionnée; les *Hymnes* sont enrichis de figures empruntées à l'antiquité et animées d'un mouvement propre créé par le poète. Les *Amours de Cassandre*, où l'on sent si peu d'émotion

(1) GURLITT. *Geschichte des Barockstiles*, 3 vol. Stuttgart, 1887-89, etc.

vraie, sont un jeu sur des thèmes donnés selon des procédés également connus et attendus du lecteur. Mais Malherbe, qui imagine moins, reste aussi plus typiquement baroque que Ronsard : des deux poètes c'est lui qui est le plus proche de Rubens. En revanche ni l'art de Corneille, ni celui de Racine, encore moins celui de Molière (sauf dans les thèmes de ballets) n'ont aucune parenté avec le baroque. Quant à Boileau, nous dirions volontiers que sa théorie de l'imitation de la nature est la plus formelle opposition au baroque, à celui de Scudéry ou de Saint-Amant par exemple. Nous pensons qu'on peut se mettre facilement d'accord pour considérer l'Arioste et le Tasse comme des poètes baroques, et aussi Camoens. Dans toute cette énumération, nous n'avons pas oublié la définition propre du baroque, mais nous avons été amené à sentir les rapports qu'il pouvait y avoir entre un certain humanisme formel, celui des Jésuites si l'on veut, et le baroque. Nous avons été conduit aussi à découvrir les alliances possibles du Précieux, du Burlesque et d'une certaine idée du Poème héroïque avec le Baroque.

Mais où voit-on dans tout cela un « style de la barbarie persistant, permanent dessous la culture » (1) ? C'est exactement le contraire qui est vrai : l'art baroque n'apparaît jamais que quand une culture est fatiguée d'elle-même, qu'elle cherche dans la fantaisie et l'ornement le plaisir qu'elle ne peut plus trouver dans la contemplation pure des formes classiques. Nous dirons volontiers avec M. Eugenio d'Ors que le baroque est une tendance profonde, une tentation si l'on veut, de toute production littéraire et artistique; que le romantisme, dans son goût d'un certain pittoresque extérieur, rejoint le baroque : par exemple il est très intéressant de rechercher dans *Gaspard de la Nuit* ou le *Keepsake Fantastique* d'Aloysius Bertrand, dans les *Contes* de Nodier et peut-être aussi dans les *Ballades* de Victor Hugo une sorte de baroque romantique, un libre divertissement où l'artiste ne croit pas trop à ce qu'il fait, où il s'amuse à des fioritures gracieuses ou terribles plutôt qu'il n'essaie de construire une œuvre chargée d'un message profond. Nous soulignerons, toujours avec Eugenio d'Ors, les rapports du baroque avec un certain optimisme allègre : il n'y a pas d'art baroque aux époques où l'humanité attend sa direction des penseurs ou des artistes. Nous dirons aussi que le baroque a une « propension à ce qui est théâtral, luxueux, contourné, emphatique ». Cette formule nous paraît encore profondément juste. « Partout où nous trouvons réunies dans un seul geste plusieurs intentions contradictoires, le résultat stylistique appartient à la catégorie du baroque. L'esprit baroque ne sait pas ce qu'il veut ». Mais quelle plaisanterie d'appeler baroque Luther qui s'angoisse devant le problème du salut ou Spinoza qui essaie de penser l'univers selon la géométrie et de retrouver Dieu dans les théorèmes ! La théologie du P. Le Moyne, comme son épopée de *Saint Louis* sont bien plus proches d'une philosophie baroque de la religion chrétienne. Nous imaginons mal un penseur cartésien, un théologien calviniste ou janséniste comme des baroques.

De ces quelques réflexions sur le mot *baroque*, nous voudrions tirer une règle de méthode en histoire littéraire : un mot se définit par son sens premier, il s'enrichit de toutes les réflexions que l'on peut faire sur celui-ci, de tous les exemples que l'on peut prendre, mais cet enrichissement doit se faire par une meilleure compréhension, non par une extension abusive et arbitraire (2). On peut creuser la notion, analyser, aussi profondément que l'on veut, le contenu de celle-ci, mais on doit se garder d'introduire sous le même mot une idée différente, d'y ajouter quoi que ce soit d'étranger. Nous revenons par là au souhait du professeur Bray : il serait bon qu'une série de spécialistes se missent d'accord sur les définitions mêmes, que l'on pût publier un dictionnaire de la langue de la critique et de l'histoire littéraires, comme on a publié des dictionnaires de la langue philosophique.

*
* *

En attendant que ce gros ouvrage soit réalisé, nous voudrions signaler aux professeurs des lycées et collèges les services que peut rendre aux élèves le modeste *Vocabulaire de la Dissertation* que vient de publier (Paris, Hachette, 1949, in-16, 184 p.) M. Henri Bénac. Tous les mots essentiels se trouvent dans ce petit volume et nous n'avons pu y déceler aucune lacune. La méthode de définition est bonne : l'auteur part toujours du sens premier, voire même de l'étymologie du mot; il fournit des exemples caractéristiques, indique les archétypes de chaque

---

(1) Cette formule est extraite de l'ouvrage d'Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, in-12, Paris, 1937. La définition la plus précise du Baroque dans les lettres françaises a été donnée par M. R. Lebègue dans un cours (publié) sur la poésie française, cours fait en 1947. Voir aussi Pierre Kohler, *Lettres de France*, Lausanne, 1943.

(2) « Le maniement et emploite des beaux esprits donne prix à la langue, non pas l'innovant, tant comme la remplissant de plus vigoureux et divers services, l'étirant et ployant; ils n'y apportent point de mots, mais ils enrichissent les leurs, appesantissent et enfoncent leur signification et usage » (Montaigne, *Essais*, III, v).

genre, montre comment une évolution a pu se produire dans la conception de la chose et aboutir régulièrement au sens actuel et valable du mot. Certaines définitions (par exemple *Humanisme*, *Poésie*, *Raison*) nous paraissent particulièrement bien venues. D'autres sont un peu brèves à cause du peu de place dont l'auteur disposait : ainsi, il nous semble que la strophe française est un peu sommairement définie si l'on n'indique pas qu'elle doit toujours renfermer un sens complet. Au mot *césure*, il eût fallu indiquer que la strophe comporte, si elle a plus de six vers, une *césure strophique :* le dizain classique a des temps d'arrêt régulièrement placés et en général bien marqués. Quelquefois nous ne sommes pas d'accord avec M. Bénac : ainsi il nous semble que c'est une erreur de définir l'élégie antique comme un genre « lyrique ». Ni le mètre employé, qui s'oppose si fortement à la strophe lyrique, ni les thèmes traités ne permettent le rapprochement entre l'élégie et l'ode. Même en français, bien que la distinction ne soit pas aussi nette, puisque nous n'avons pas de mètre correspondant rigoureusement au distique élégiaque, je crois que la différence entre *élégie* et *ode* doit être maintenue. Le quatrain d'alexandrins *a b a b*, celui qui reçoit au XVII[e] siècle le plus fréquemment le nom de *stance*, est presque notre forme élégiaque la plus caractéristique; chez Lamartine encore, on peut étudier les variations de strophe qui marquent souvent le passage de l'élégie à l'ode, un changement de ton très net.

Quoi qu'il en soit de ces légères critiques de détail, nous voulons dire que le *Vocabulaire* de M. Bénac rendra dès maintenant d'immenses services en obligeant élèves et étudiants, professeurs aussi peut-être, à quelque rigueur dans le langage le plus usuel. Et sans cette rigueur il n'y a pas de développement possible ni du raisonnement pour les élèves ni des recherches savantes pour les maîtres.

A. CART.

Aspects dramatiques et romanesques du génie de Marivaux

L'histoire du théâtre, dans le courant du XVIIIe siècle, apparaît celle de diverses tentatives de renouvellement. Tout se passe comme si la perfection atteinte par Molière et Racine en des genres assez étroitement déterminés avait contraint leurs successeurs à la *contaminatio.* Une étude reste à faire de l'influence du roman (dont la dignité ne cesse de croître) sur les divers genres dramatiques. Quand Voltaire vieillissant reproche au *Misanthrope* de ne pas être assez « intéressant », il croit lui reprocher je ne sais quel manque de romanesque. L'influence du roman est manifeste quand il s'agit de Nivelle de la Chaussée, de Voltaire auteur comique ou de Beaumarchais auteur d'*Eugénie.* Vers la fin du siècle, on n'a pas craint de tirer de *Tom Jones* deux pièces se faisant suite.

Séduit sans doute par les qualités dramatiques de son théâtre et par la finesse de ses analyses psychologiques, on n'accorde pas assez d'intérêt aux aspects romanesques du génie de Marivaux. Au XVIIIe siècle déjà, Collé se demandait cependant s'il n'avait pas eu un génie « plutôt romanesque que dramatique ». Nous ne voulons pas ici parler précisément d'une influence directe du roman, mais déceler les aptitudes intimes d'un génie. Faut-il d'ailleurs rappeler qu'après une pièce de jeunesse assez insignifiante, les véritables débuts de Marivaux ont été romanesques ? Faut-il rappeler ces chefs-d'œuvre que sont la *Vie de Marianne* et, plus encore, le *Paysan Parvenu ?*

Un examen des personnages qu'il a créés et des pièces dans lesquelles il les a impliqués nous permettra de discerner les parts du romanesque et du dramatique en son génie.

I. — LES PERSONNAGES

En gros, les personnages de théâtre apparaissent épurés, stylisés, unifiés : ni argent, ni travail, ni déplacements, ni rien — qu'une âme. L'argent du *Bourgeois* ou de l'*Avare* n'est pas celui du monde, mais, pour ainsi dire, un simple révélateur d'âme. Quelle pureté chez Harpagon, si on le compare à Grandet ! Mme de la Fayette elle-même a moins de « style » que Racine. Le personnage dramatique est ramené à l'unité : comique, c'est un type; tragique, un individu. Ni Phèdre ni Monsieur Jourdain ne savent composer.

Le personnage de roman est engagé, détaillé, multiforme. Balzac (et bien d'autres) en arrivent parfois à juger la *création* aussi importante en leurs œuvres que les *créatures.* Même dans *Adolphe* pèsent la petite ville, l'hiver, etc. Même la *Princesse de Clèves* présente la cour de Henri II et cette allée de saules qui plaisait à Stendhal. Or le monde est multiple : le personnage se modèle sur cette multiplicité. On le détaille : il a une famille, des sentiments changeant selon les temps et les lieux, un corps aussi, d'autant plus détaillé qu'aucun acteur ne le présente. Le héros de roman ne se laisse pas réduire : précieux, il est encore monarque, général ou berger; Julien Sorel n'est pas un pur ambitieux, ni un pur amoureux.

Sans doute y a-t-il, dans l'œuvre de Marivaux, une *pureté* qui justifie partiellement la traditionnelle comparaison avec Racine. Ce n'est point tant une absence du monde vrai (absence qu'on retrouve aussi bien dans le roman romanesque, dans le roman rose ou, souvent, dans le roman noir) que l'absence fréquente d'une référence au monde, d'une pensée du monde, d'une pesée du monde. Cependant, même s'agissant du théâtre, la comparaison demeure abusive. Araminte, dans les *Fausses Confidences,* a des affaires en justice qui pèsent d'un poids certain sur son cœur et sur l'intrigue. Tous les domestiques ont leurs soucis d'argent et leurs ambitions matérielles. L'auteur de *Plutus* n'ignore pas que l'argent peut tout et c'est une somme relativement minime qui crée l'action du *Legs.* D'ailleurs le romancier a *engagé* ses personnages : Marianne, Madame Dutour, Jacob et les demoiselles Habert vivent dans un monde précisé et influent. Admirable documentaire, le *Paysan Parvenu* constitue une étude à la fois psychologique et sociale.

Il n'y a guère non plus cette *stylisation* qui caractérise les œuvres dramatiques. Aucun

personnage ne se laisse aisément réduire à un type — pas même les Arlequin ni les Lisette. Ils n'ont pas non plus cette irréductible individualité qui est le masque du destin. Il y a, dans l'œuvre de Marivaux, une étrange dilution des catégories traditionnelles du théâtre. On a pu parler d'un « style Watteau » — je ne sais quelle rêverie un peu triste dans le plaisir. On trouve cela dans un Lélio ou au détour d'une conversation. Ce n'est point un caractère essentiel, mais secondaire et, en outre, d'un romanesque indubitable.

Point d'*unité* enfin : au lieu que le personnage dramatique a opté (Argante pour la médecine ou Phèdre comme on sait) et qu'il n'y a pas de composition possible, les personnages de Marivaux demeurent résistants et changeants. A rapprocher Racine et Marivaux, on ne tient guère compte que d'*Andromaque* ou de *Bérénice*. Encore les changements n'y sont-ils qu'en surface — caprices de l'illusion et de la volonté impuissante (et ces pièces apparaissent comme les plus romanesques de Racine). Au contraire, on ne fait que changer, chez Marivaux. Changements importants, décisifs. Certains titres sont révélateurs : le *Petit Maître corrigé*, les *Surprises de l'Amour* ou le *Dénouement imprévu*. Et que dire des *Fausses Confidences*, où Araminte tombe amoureuse d'un Dorante qu'elle croit son intendant, ou du *Jeu de l'Amour et du Hasard*, où Dorante veut épouser Silvia, une soubrette ? Le dramaturge n'a pas le *temps* ni les moyens techniques de justifier ces mutations. Ce sont là des sujets de roman et non de théâtre. Les personnages de Marivaux n'ont pas choisi avant le lever du rideau (au lieu que Néron lui-même a l'unité d'un « monstre naissant »). Leur seule unité, c'est leur nom et leur rôle. Ils ont toujours à la fois ce rôle, un visage et un masque. Une telle souplesse, une telle multiplicité, c'est peut-être l'essentiel de Marivaux et ce n'est point un aspect dramatique de son génie.

Conséquence normale, le personnage unifié agit le plus; le personnage multiple agit le moins : l'action exige la concentration et le monstre aux cent têtes procède avec peine. En dépit des apparences et des exceptions, le héros de roman, trop divers, trop *engagé*, trop conscient du monde, a une vocation historique de passivité. Au contraire, le *drame* est action et l'action veut un acteur. Que celui-ci se laisse plus ou moins déterminer par le destin ou cette forme comique du destin qu'est le caractère, peu importe : Phèdre se déclare. Le héros de roman, lui, tend à abdiquer, à se renoncer. Le précieux s'asservit à une « maîtresse ». Dans tout roman, la représentation de la *volonté* demeure difficile et le roman est plus souvent dans la ligne de Flaubert que dans celle de Stendhal.

Pour cette raison, peut-être, dans les pièces de Marivaux, la responsabilité de l'action est souvent déférée aux domestiques et aux personnages de deuxième plan. Les femmes n'agissent guère, par pudeur peut-être. Quant aux hommes, une incapacité romanesque les retient d'agir. Ils ne prennent pas une décision : ils finissent par la constater en eux. Le plus souvent, au milieu de l'acte II, ils n'ont qu'un mot à dire pour terminer la pièce. Mais ils ne le disent pas. Dans la situation de Phèdre, ils garderaient le silence. Ils s'en remettent au hasard pour la conduite de leur âme : un cercle tracé autour d'un couple pèse sur les deux cœurs enclos (première *Surprise de l'Amour*) ! S'ils ont à agir, ils le font avant le lever du rideau. Après le lever, Dorante, dans les *Fausses Confidences*, fait agir son valet à sa place et il faudra le contraindre à l'aveu. Nous avons souvent l'impression qu'ils mettent aussi longtemps que le duc de Montausier à conclure leurs affaires de cœur. Leurs maîtresses partagent cette impression : « Que ne le disiez-vous plus tôt ! », répond l'héroïne à l'homme qui vient de lui avouer son amour (*Surprise de l'Amour*).

Au lieu qu'au théâtre le personnage apparaît, le plus souvent, *enrôlé*, unifié, stylisé, destiné, au contraire, le personnage de Marivaux temporise, hésite, se trompe et revient. La pièce apparaît comme une maïeutique aléatoire et délicate. Et, quand enfin l'adulte est né, la pièce, elle, se termine.

Ces personnages, on peut les définir d'un mot : se sont des *jeunes gens*, d'une plasticité plus romanesque que dramatique. Non pas purs et durs comme Electre, mais hésitants devant le choix comme tant d'autres. Ils poussent parfois l'hésitation et la timidité jusqu'au vide apparent. Ils semblent n'exister — purs et délicieux fantoches — que par le rôle et la situation qui, momentanément, les déterminent.

Préciosité — ou plutôt romanesque de Marivaux !

II. — LA TECHNIQUE

Qu'il y ait des *situations* dramatiques, le langage commun en fait foi. Le mot même de « situation » semble ramener au théâtre. Il n'y a pas de situation poétique. Il n'y a guère de situation romanesque : le roman peut être, d'un bout à l'autre, une maturation analogue à celle

d'un fruit. En fait, cependant, il faut bien fragmenter : la durée devient temps et des situations se laissent définir. Mais quand le romancier s'y attarde, il n'envisage pas les choses du même point de vue que le dramaturge et ne discerne pas, dans une situation donnée, le même squelette.

Savoir au nom de quoi on parle, par les yeux de qui on voit, c'est une des difficultés du roman. Certains modernes (Joyce, Faulkner) et, déjà, Flaubert, poussent très loin ce souci. Même sans scrupules excessifs et quitte à changer de point de vue, le narrateur en a toujours un.

L'auteur dramatique n'a pas à justifier son point de vue. Il enfante ses créatures simultanément. Il les envisage, pour ainsi dire, d'un quelconque Paradis. Art vraiment populaire, le théâtre s'adresse à « plusieurs » et propose « plusieurs ». Un personnage, à la rigueur, suffit au romancier. Des « relations » (un système de relations) sont indispensables au dramaturge.

Que Marivaux romancier ait eu conscience de telles nécessités, cela paraît indiscutable. Comme beaucoup de ses contemporains, il hésite devant la narration. Il lui faut un narrateur supposé, héros de l'aventure, témoin autorisé, parlant à la première personne et présentant ses preuves. Grâce à un subterfuge facile, il évite l'extrême rigueur de son scrupule : à la fois contemporaine de l'action et vieillie, Marianne se joue de sa propre vision, monte et redescend le cours du temps, prend du champ et tient (trop souvent ?) le rôle de l'auteur. Il arrive même que cette héroïne, dans son récit, ait un « faire » de dramaturge. Dans la grande scène où M. de Climal la surprend avec Valville, elle en sait beaucoup trop long sur elle-même. Elle nous propose la vision de Dieu, ou celle d'un spectateur — et non la sienne. Mieux encore, ce sont les notes scéniques ordonnant un tableau. Par contre le récit fait par Jacob de son séjour (en tant que serviteur) chez les demoiselles Habert nous paraît d'une facture rigoureuse et moderne.

Marivaux dramaturge ne pouvait échapper aux nécessités de la scène. De fait, il n'y échappe guère. D'autant plus faut-il noter, dans certaines pièces comme les *Fausses Confidences* une ambiguité curieuse qui fait que nous sommes tantôt du côté du valet, tantôt de celui d'Araminte et tantôt de celui de Dorante — au lieu d'être purement et simplement dans notre fauteuil.

Cette opposition paraît lourde de conséquences. Le romancier, qui dispose de tout son temps, peut préciser à l'infini le point de vue d'un personnage. Il rapporte ce qu'il dit, ce qu'il pense, ce qu'il pourrait penser et même, parfois, ce qui demeure inconscient. Imaginons Phèdre héroïne de roman : moins émouvante, certes, moins accablante, mais combien plus riche, plus multiple, plus incertaine, plus lente... A la limite, le romancier peut se passer d'histoire et se contenter de reproduire une âme. Même Balzac (le plus dramaturge de nos romanciers) hésite à lâcher ses héros dans l'action, qu'il « prépare » avec de minutieuses longueurs. C'est que, dans l'action, le personnage quitte la durée pour le temps et échappe ainsi, en partie, au romancier.

Le dramaturge, au contraire, peut se passer de psychologie (Guignol, farce, etc.) ou se contenter d'une psychologie rudimentaire, factice ou théorique (les « philosophes » paraissent mieux réussir au théâtre que dans le roman...). La comparaison de Tartuffe, d'Onuphre et de M. de Climal est singulièrement riche en conclusions. Surtout, dans les bonnes pièces, jamais la « psychologie » n'est gratuite : le personnage ne s'analyse ou n'est analysé qu'en vue de l'action. Chacun des mots prononcés (fût-ce à l'oreille d'une confidente) est un appel, une promesse, un acte. Pressé par le *temps,* le dramaturge sarcle les intentions avortées, les notations inutiles, les pensées divergentes ou subconscientes. Une étude précise, gratuite, objective de l'âme humaine éliminerait à la fois le comique et le tragique.

N'a-t-on pas dit souvent combien Marivaux use et abuse de la psychologie ? Il s'acharne à démonter et à minuter les sentiments. Les personnages se décomposent à plaisir. Ils y perdent leur temps. Il en résulte une romanesque absence d'action. Un simple *oui*, déjà tacite, veut deux actes pour s'expliciter. Toutes les étapes sont distinguées et ces « distinctions », insérées dans le dialogue, ne laissent pas de lui demeurer étrangères. Elles impliquent, chez les personnages, un recul et un degré de conscience excessifs. A lire les romans de Marivaux, peut-être se dira-t-on que sa « psychologie » n'est point non plus romanesque : trop générale, trop sententieuse, trop moralisante. Ainsi paraît sans doute le *Spectateur*, l'*Indigent philosophe*, et le disciple de La Bruyère.

A suivre ces chemins plus ou moins battus, on risque de négliger les qualités vraiment dramatiques de Marivaux. Dans ses pièces (et même dans les journaux et les romans), l'étude de l'âme apparaît comme la chair un peu molle peut-être, mais d'un grain très précieux et très fin, d'un squelette vigoureux, d'une ossature spécifiquement dramatique.

Sur un théâtre, les personnages ne sont, en somme, qu'au deuxième plan : le premier, l'essentiel, c'est la relation de ces personnages, leur situation et leur destination. D'origine sacrée, le théâtre demeure inhumain; il ne manifeste notre liberté qu'aux prises avec des automatismes tragiques ou comiques. Le dramaturge discerne d'abord τὸ δρᾶμα : bon gré mal gré, les

acteurs doivent *agir cette action.* Au lieu que, dans le roman, les lignes suivies peuvent apparaître malaisément, il y a, sur scène, de vrais triangles et de vraies parallèles : Phèdre et Hippolyte ne se rejoindront pas.

A cela, Marivaux était préparé par le schématisme du théâtre italien. Ses personnages — fantoches — ne le gênent guère. Ils ruent dans les brancards juste assez pour qu'il y ait jeu, comique. Presque toujours il s'agit pour eux de s'aligner (plus ou moins aisément) sur un plan préalablement tracé. Presque toujours, l'événement est pré-fabriqué. Une pièce comme *les Acteurs de Bonne Foi,* si ignorée qu'elle soit, révèle au mieux le comique de Marivaux. Presque toujours, il s'agit (comme pour la fameuse coquette) de prendre ou d'ôter un masque. Si essentiel au génie de Marivaux, qu'on retrouve cela jusque dans ses romans, où des scènes comme le jugement de Marianne ou son entrevue avec la Prieure sont des chefs-d'œuvre dramatiques. On peut, si l'on veut, noter la cruauté (le sadisme ?) de ce comique, par quoi s'annihile notre liberté. Mais il vaut mieux n'y voir qu'une technique singulièrement théâtrale.

C'est l'ensemble qui fait tout. Que l'arrestation de Vautrin constitue un épisode spécifiquement dramatique n'empêche pas *le Père Goriot* d'être un roman. L'ensemble, ici, c'est le sujet, l'intrigue et l'action.

Pour le dramaturge, le sujet, c'est un fait. Sauf en cas de pression excessive du romanesque (pensons au mélodrame), tous admettent l'unité d'action. Faire passer un roman au théâtre, c'est d'abord en simplifier le sujet. Car, pour le romancier, le sujet n'est pas un fait, mais une histoire — une vie ou une tranche de vie, c'est-à-dire un homme ou plusieurs hommes.

Marivaux romancier adopte pour sujet non pas un fait ni un groupe étroit de faits, mais une histoire, une vie. Ses narrations sont moins épurées qu'on ne l'a dit. Combien chargée et traversée apparaît la vie de Marianne ! Il suffit de comparer Jacob et Turcaret pour discerner les qualités *essentielles* du drame et du roman. Il faut surtout noter que les sujets choisis par Marivaux dramaturge ont presque toujours quelque chose de romanesque. Je ne veux pas ici parler seulement des innombrables déguisements et des travestis ou des princesses errant sur les bords d'un Eurotas-Lignon : ses sujets comportent toujours l'idée d'une évolution, d'une maturation — et non celle d'un événement, d'une crise. C'est toujours « un amour qui m'est venu » ou « un amour qui s'en est allé ». Il ne s'agit pas d'un *fait* antérieur au lever de rideau, dur comme un participe passé, mais d'une naissance authentique, d'un participe présent, souple, aléatoire et lent : *I am going.* La *durée* vraisemblable de ces incubations, de ces évolutions et de ces résolutions ne correspond en rien au *temps dramatique.* Araminte amoureuse de son intendant : Valmont lui-même procède moins rapidement...

Naturellement, le théâtre ne peut s'accommoder de la stricte unité et Scaliger a peut-être tué la tragédie du XVIe siècle en imposant l'*unicité* d'action. Du moins le dramaturge essaie-t-il de ramener à l'unité la diversité des faits. Certaines pièces (parmi les meilleures) ne tiennent que par cette rigoureuse économie des moyens, cet enchaînement avare, cet agencement impitoyable des parties. *L'intrigue s'impose aux personnages,* avec brutalité. Le dramaturge, inhumain, s'intéresse à elle plus qu'à eux. Ainsi naissent aussi bien le tragique que le comique. Le théâtre tend vers le ballet : *il faut* passer par ici, il faut passer par là...

Auteur *italien,* Marivaux impose ses intrigues pour ainsi dire à l'emporte-pièce. On peut toujours ramener ses pièces à un schéma brutal. Ce sont des évolutions parallèles et contraignantes, des convergences impérieuses. Dans la *Double Inconstance,* la pauvre Flaminia doit épouser Arlequin, non que rien l'invite à ce mariage, mais parce que toute l'intrigue tient dans l'idée de ce parallélisme, de cette *double* inconstance, dans cette « partie carrée avec interversion ». Ce n'est pas, d'ailleurs, son degré de vérité qui définit l'importance relative d'une intrigue. Celle du *Jeu de l'Amour* n'en comporte guère, où le Père et le Frère « font marcher » les amoureux avec tant de comique et d'imprudente désinvolture. Les intrigues fantaisistes (à l'italienne) font tout l'intérêt de bien des pièces. Chez Marivaux, ainsi que nous l'avons suggéré tout à l'heure, l'intrigue préexiste aux personnages. C'est le ressort secret de son comique. C'est un aspect essentiellement dramatique de son génie.

L'intrigue n'est encore qu'un schéma statique, une création non continuée. Il faut donner le branle à cette machine; il faut qu'une *action* emporte les héros vers le mariage, la folie, la brouille ou la mort.

Une fois le rideau levé, sous le regard des spectateurs, le temps est nécessairement celui de notre vie consciente, intellectualisé, mathématique, isomorphe. Chaque minute en vaut une autre. Le romancier, lui, peut, s'il le désire, résumer une vie en trente lignes et détailler une heure en cent pages. Son temps est hétéromorphe. Ou, plutôt, il n'y a pas de temps, mais une durée à laquelle il dépend de son génie que le lecteur adhère ou n'adhère pas.

Dans l'œuvre de Marivaux, le temps est manifestement romanesque. Il excède outrageu-

sement la durée des représentations. Tantôt lent, tantôt rapide, il se joue efficacement de notre raison. Il n'est pas « temps », mais « durée ». Les minutes s'inscrivent et pèsent. Les personnages sont vaincus, au total, sans événement qui dénoue l'écheveau de l'intrigue, par la durée qui les transforme ou les accable (*Le Legs*).

* * *

Après une étude aussi brève, il serait imprudent de conclure avec une rigueur intransigeante. Jacques Collé, dont nous rappelions le jugement, ne faisait que poser une question. Nous avons trouvé, dans ces pièces, des personnages souples, indéterminés, disponibles qui pourraient être ceux d'un roman. S'imposant à ces adolescents, nous avons trouvé des intrigues géométriques, contraignantes, tyranniques même — grâce auxquelles se développe un comique très particulier, efficace et discret. Enfin, malgré la fragmentation en actes et en scènes (qui se retrouve de-ci de-là dans *Marianne* ou le *Paysan*), nous avons trouvé la nonchalante et dangereuse durée du roman, qui fait les personnages mûrir sous nos yeux comme une pêche au soleil.

Ces aspects dramatiques et romanesques ne constituent pas une alternative (à laquelle on puisse échapper dans une pirouette, en parlant de Marivaux moraliste), mais une dualité foncière où s'appuie peut-être l'essentiel de son originalité et de sa pérennité.

Pierre REBOUL.

Chateaubriand à l'étranger
ou le rayonnement du génie français au début du XIXe siècle

I

Tout a été dit sur l'influence de Chateaubriand dans notre histoire littéraire. Moins généralement connus sont les divers témoignages où l'on voit son action à l'étranger et la diffusion de son œuvre. Cette étude, au lendemain du centenaire du grand écrivain, ne sera qu'un nouvel et impartial hommage à sa gloire.

LE SUCCÈS D'ATALA

« C'est de la publication d'*Atala* que date le bruit que j'ai fait dans le monde » : ainsi parlera Chateaubriand lorsqu'à l'apogée de sa carrière, il mesurera le chemin parcouru (1). Et cette orgueilleuse déclaration est conforme à l'exacte vérité.

En Angleterre, son premier livre avait fait peu d'impression. L'*Essai sur les Révolutions*, publié à Londres en 1797, ne lui avait valu, malgré toutes les promesses de cette œuvre de début, qu'une certaine notoriété dans le monde des émigrés. S'il passa presque inaperçu en France, il ne fut guère plus remarqué en Angleterre, où deux revues seulement parlèrent de l'ouvrage : la *Critical Review*, pour le discuter et le condamner au point de vue religieux; la *Monthly Review*, pour en faire des éloges et comparer le style de Chateaubriand à celui de Bernardin de Saint-Pierre (2).

Atala, au contraire, qui parut le 12 Germinal an IX (2 avril 1801) — moins d'un an après le retour de Chateaubriand en France —, eut un succès immédiat et prodigieux. Les éditions, les imitations en prose et en vers, les parodies même consacrèrent, nous l'avons vu, la vogue extraordinaire du nouveau roman. Les éloges de Fontanes, les critiques de Ginguené et de l'abbé Morellet, lui donnèrent l'importance d'un événement littéraire qui retentit bien loin au delà des frontières de la France. Trois ans plus tard, Ballanche pouvait applaudir à la diffusion de plus en plus large de ce livre désormais européen (3).

En Angleterre, les partisans d'*Atala* se réclamaient de son nom même : ils s'appelaient les *Atalistes* (4). Et c'est à Londres aussi — le fait vaut d'être remarqué — qu'on vit pour la première fois, en 1802, des gravures illustrant *Atala*, dans une élégante traduction précédée d'un éloge de l'auteur et suivie de notes pour expliquer les détails si nouveaux du texte (5).

---

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, éd. Maurice Levaillant, Paris, Flammarion, 1948, t. II, p. 20.

(2) Chateaubriand parle de ces deux revues anglaises, et plus généralement de l'accueil fait à son livre, dans la lettre suivante, *Réponse générale à ceux qui m'ont fait l'honneur de m'écrire*, publiée à Londres dans *Paris, Journal de M. Peltier*, 10 juillet 1797 (t. XIII, pp. 644-646). Cet intéressant document est reproduit par M. Victor Giraud, *Chateaubriand, Etudes littéraires*, Paris, Hachette, 1904, pp. 257-259. Cf. *ib.* p. 184, note 1, et *Nouvelles Etudes sur Chateaubriand*, Paris, Hachette, 1912, p. 75 et note 1.

(3) Avertissement des éditeurs de la 4e édition du *Génie du Christianisme*, Lyon, Ballanche, an XIII, 1804, t. I, p. VI.

(4) *Ib.*, note 1.

(5) *Atala, from the French of M. De Chateaubriand, with explanatory Notes*, Printed for G. et J. Robinson, Paternoster Row, London, by W. Meyler, Bath, 1er august 1802. Le volume comporte, avec une jolie vignette au titre, trois gravures, dont l'une devait être reproduite presque exactement dans les éditions françaises illustrées de 1803.

Des voix déjà se faisaient entendre, plus chères encore à son orgueil : « Lorsque *Atala* parut, je reçus une lettre de Cambridge, signée *G. Gordon, lord Byron.* Lord Byron, âgé de quinze ans, était un astre non levé : des milliers de lettres de critiques ou de félicitations m'accablaient; vingt secrétaires n'auraient pas suffi pour mettre à jour cette énorme correspondance. J'étais donc contraint de jeter au feu les trois quarts de ces lettres, et à choisir seulement, pour remercier ou me défendre, les signatures les plus obligatoires. Je crois cependant me souvenir d'avoir

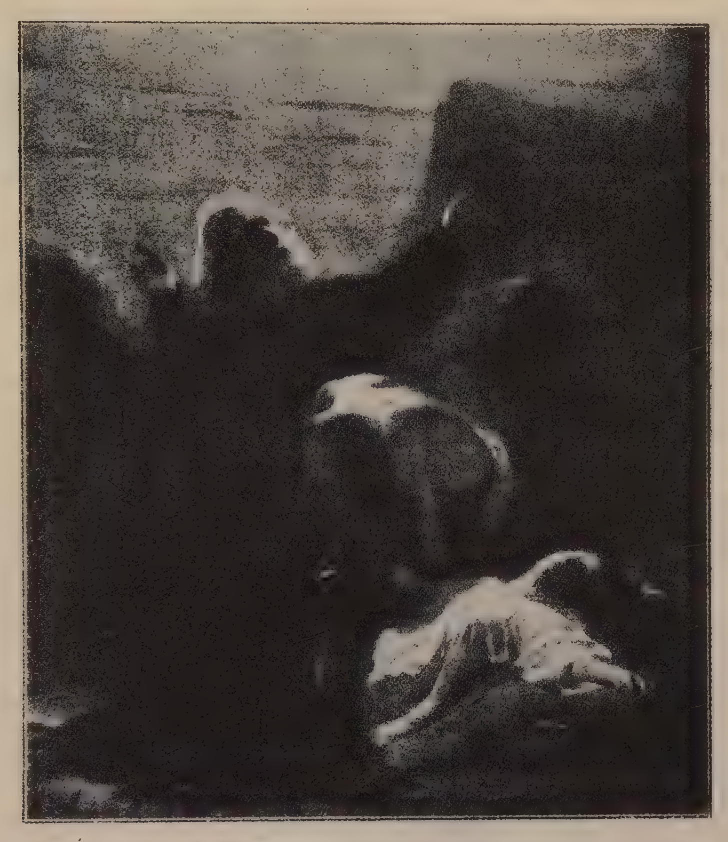


Fig. 1. — *Atala au tombeau,* d'Andrea Gastaldi (Musée civique d'Art moderne, Turin).
Ce tableau est de beaucoup postérieur à celui de Girodet, dont il n'a pas la calme ordonnance.

répondu à lord Byron; mais il est possible aussi que le billet de l'étudiant de Cambridge ait subi le sort commun. En ce cas, mon impolitesse forcée se sera changée en offense dans un esprit irascible; il aura puni mon silence par le sien. Combien j'ai regretté depuis les glorieuses lignes de la première jeunesse d'un grand poète ! » (6).

En Italie comme en France, *Atala* devait inspirer les musiciens et les peintres. Plusieurs opéras italiens en popularisèrent au delà des Alpes les scènes principales : le premier en date fut celui de Pacini, représenté avec grand succès, en 1818, à Padoue; d'autres drames lyriques allaient

(6) *Essai sur la littérature anglaise,* Paris, Gosselin et Furne, 1836, t. II, p. 374.

en prolonger plus tard la vogue, avec la musique de Sebastiani (Rome, 1850), de Butera (Palerme, 1851), de Gallignani (Milan, 1876), de Guglielmi (Milan, 1884), de Luzzati (Milan, 1895) (7). — Parmi les peintres, des émules de Girodet évoquèrent à plusieurs reprises les épisodes dramatiques du roman : on peut voir à la Pinacothèque de Capodimonte (Naples) deux tableaux de Natale Carta, datés de 1833, et intitulés l'un : *Atala riceve l'Estrema Unzione dal Padre Aubry*; l'autre : *Atala portata al sepolcro*. Le Musée d'Art moderne de Turin possède du peintre Andrea Gastaldi, à la date de 1862, une *Atala au tombeau*, qu'il est intéressant de comparer avec notre chef-d'œuvre du Louvre (8) (fig. 1).

Le succès d'*Atala* gagnait tous les pays et s'étendait à toutes les classes de la société. Parcourant l'Espagne en 1831 et traversant le détroit de Gibraltar pour se rendre à Tanger, le marquis de Custine aura la surprise d'entendre les matelots du bord chanter, sur un air et des paroles espagnoles, la complainte de Chactas et d'Atala. Il l'écrit à M[me] Récamier : « Ces noms, placés sous une mélodie moitié andalouse, moitié mauresque, et qui sortaient de bouches espagnoles, me parurent la louange la plus flatteuse que pût recevoir notre grand poète, et la France par lui. Pour que le peintre des déserts du Nouveau-Monde fût devenu le romancier de l'Andalousie, quel chemin n'a-t-il pas fallu qu'aient parcouru ses idées et notre langue avec elles ?... » Il note l'art espagnol en remarquant « comme cette mélodie est mélancolique, et comme elle s'accorde avec le bruit et le mouvement des vagues ». La *Cansion de Atala* n'a pas moins de douze couplets de huit vers, qu'il cite intégralement, bien que les paroles espagnoles en soient « très mauvaises ». Tel est ce premier couplet :

Triste Chactas, quan rapida ha sido
La terrible ilucion de tu dicha,
Sumergido en perpetua desdicha
Solo ver un fatal porvenir;
Bella virgen, tu vida espuistes
Por librarme de muerte sangrienta.
Mi cancion para siempre sera esta :
Sin mi Atala no puedo vivir...

Le marquis de Custine en donne cette traduction littérale :

« Triste Chactas, qu'elle fut rapide, la terrible illusion de ton bonheur ! Abîmé dans un malheur sans terme, ne voir qu'un avenir fatal !... Belle vierge, tu avais exposé ta vie pour me délivrer d'une mort sanglante; mon refrain pour toujours sera : Sans mon Atala, je ne puis vivre ! », etc.

« J'aurais pu m'éviter l'ennui, dit le narrateur français, de traduire ces lamentations décolorées : mais j'ai regardé la romance entière comme un monument élevé à notre gloire littéraire, et je n'en ai rien retranché. » (9).

D'autres satisfactions étaient directement réservées à l'illustre écrivain. Ambassadeur à Berlin en 1821, il pouvait lire dans le compte rendu des fêtes de la Cour que donnait le *Morgenblatt* sous la signature de la baronne de Hohenhausen : « Un des personnages remarquables qui assistaient à cette fête était le vicomte de Chateaubriand, ministre de France, et, quelle que fût la splendeur du spectacle qui se développait à leurs yeux, les belles Berlinoises avaient encore des regards pour l'auteur d'*Atala*, ce superbe et mélancolique roman, où l'amour le plus ardent succombe dans le combat contre la religion. » (10).

Une nouvelle surprise l'attendra en Autriche : il retrouve *Atala*, au mois de septembre 1833, sur les murs d'une auberge de la région de Salzbourg; et son amour-propre ne s'en offusque pas : « Au relais... je me trouvai en famille dans la chambre de l'auberge : les aventures d'Atala, en six gravures, tapissaient le mur. Ma fille ne se doutait pas que je passerais par là, et je n'avais pas espéré rencontrer un objet si cher au bord d'un torrent nommé, je crois, le *Dragon*. Elle était bien laide, bien vieillie, bien changée, la pauvre Atala ! Sur sa tête de grandes plumes, et autour de ses reins un jupon écourté et collant, à l'instar de Mesdames les sauvagesses du théâtre de la Gaîté. La vanité fait argent de tout; je me rengorgeais devant mes œuvres au fond

(7) Cf. Teresio NAPIONE, *Studi sulla fortuna di Chateaubriand nella letteratura e nell' arte italiana*. Torino, G.-B. Paravia & C., 1928, pp. 102 et 134-141.

(8) Ces tableaux sont reproduits dans le livre de Napione, en même temps qu'un groupe du sculpteur Innocenzo Fraccaroli, *Atala e Chactas* (1846).

(9) Marquis de CUSTINE, *L'Espagne sous Ferdinand VII*. Paris, Ladvocat, 1838, t. III, pp. 349-361.

(10) *Mém.*, éd. cit., t. III, p. 54.

de la Carinthie, comme le Cardinal Mazarin devant les tableaux de sa galerie. J'avais envie de dire à mon hôte : « C'est moi qui ai fait cela ! » Il fallut me séparer de ma première née... » (11).

Mais de quoi pouvait-il s'étonner désormais ? n'avait-il pas reçu jadis « une lettre du Pérou, écrite de la propre main d'une dame, cousine du soleil, laquelle admirait *Atala* » ? (12).

LE GÉNIE DU CHRISTIANISME ET RENÉ

L'œuvre maîtresse avait suivi de près le petit roman, dont l'éclatant succès présageait un lendemain triomphant. Conçu en Angleterre, à la fin des dures années de l'exil, écrit sous une première forme qui devait être profondément remaniée, le *Génie du Christianisme* avait pourtant connu des vicissitudes avant de paraître en France et de conquérir la gloire : « J'étais encore dans l'étranger, lorsque je livrai à la presse le premier volume de mon ouvrage. Cette édition fut interrompue par mon retour en France, au mois de mai 1800 (Floréal an VIII) » : c'est en ces termes que la préface de la première édition du *Génie* mentionnait d'abord l'œuvre si impatiemment attendue, louée d'avance dans le *Mercure*, et à laquelle Fontanes préparait depuis longtemps un public favorable.

Le *Génie du Christianisme* parut enfin le 24 germinal an X (14 avril 1802), un an après *Atala*, et souleva le même enthousiasme, à l'étranger comme en France. Les résistances aussi s'accrurent, du fait que l'esprit de parti se manifestait plus visiblement. Une controverse naquit aussitôt, qui s'étendit partout (13). Les journaux étrangers retentirent de la querelle (14). Mais l'incomparable prestige de l'écrivain ne laissait aucun doute sur l'issue de cette polémique : en 1804, l'œuvre nouvelle pouvait être citée comme un livre « connu » et « admiré dans toute l'Europe » (15).

Si on en fit Outre-Manche des lectures publiques, en Italie, on le trouvait cité jusque dans les livres populaires (16).

Chateaubriand, nommé peu après la publication du *Génie* secrétaire d'ambassade à Rome, se voit partout fêté, partout comblé d'amitiés et d'honneurs. « Le plaisir le plus vif que j'ai éprouvé dans ma vie, écrit-il de Turin à Joubert le 17 juin 1803, c'est d'avoir été honoré, en France et chez l'étranger, des marques d'un intérêt inattendu. Il m'est arrivé quelquefois, tandis que je me reposais dans une méchante auberge de village, de voir entrer un père et une mère avec leur fils : ils m'amenaient, disaient-ils, leur enfant pour me remercier. » (17). Dans une lettre à Fontanes du 10 messidor an XI (29 juin 1803), il affirme qu'il reçoit « compliments sur compliments de tous les grands du monde »; il est « *maître de Rome*, choyé, prôné, caressé » (18).

Il a vu le Pape. Il lui a été présenté le 2 juillet 1803. L'année précédente, il lui avait fait l'hommage de son livre. Il écrit à Joubert le lendemain de l'entrevue : « Sa Sainteté m'a reçu hier; elle m'a fait asseoir auprès d'elle de la manière la plus affectueuse. Elle m'a montré obligeamment qu'elle lisait le *Génie du Christianisme*, dont elle avait un volume ouvert sur sa table. On ne peut voir un meilleur homme, un plus digne prélat et un prince plus simple : ne me prenez pas pour madame de Sévigné. » (19).

---

(11) *Mém.*, t. IV, p. 460 (voir fig. 2 et 3).

(12) *Mém.*, t. IV, p. 206.

(13) « *Atala* et le *Génie du Christianisme* ayant donné lieu à une controverse qui a divisé l'Europe littéraire, il en est résulté une foule d'écrits polémiques... » (Avertissement des Editeurs de la 4e édition du *Génie du Christianisme*, Lyon, Ballanche, an XIII, 1804, t. I, p. VI). — Dix ans plus tard, le comte Regnaud de Saint-Jean-d'Angely faisait allusion, dans son rapport de l'Institut, à la même lutte des partis. Les nombreuses éditions et traductions du *Génie* sont, disait-il, « un hommage au mérite d'une imagination féconde et brillante », mais « n'attestent pas moins que l'auteur a parlé, tant en France que chez l'étranger, à des passions encore animées ou mal éteintes, à des hommes qui ont cru trouver dans son livre l'aliment de leurs ressentiments ou le gage de leurs espérances ». (Cf. *Génie*, XV, 351.)

(14) V. *Die Allgemeine Litteratur, Zeitung*; *l'Ape scelta d'opuscoli letterari e morali*, etc. Cités dans l'*Avis des éditeurs* de la 4e éd. du *Génie*, t. IX, p. I.

(15) *Mercure de France* du 17 messidor an XIII (6 juillet 1804), sous la signature de Charles Delalot. Cf. *Génie*, XV, 219.

(16) *Avis des éditeurs* de la 4e éd. du *Génie*, t. IX, p. II.

(17) *Corr. Génér.* de Chateaubriand, éd. Louis Thomas, Paris, Champion, 1912, t. I, p. 106. — Même témoignage dans les *Mém.* t. II, p. 85.

(18) *Corr. Génér.*, t. I, p. 112.



FIG. 2. — Gravure populaire d'*Atala*, imprimée en couleurs par Gaugel à Metz, avec des légendes trilingues (Collection particulière).



FIG. 3. — Gravure populaire d'*Atala*, imprimée en couleurs par Gaugel à Metz, avec des légendes trilingues (Collection particulière).

Avec Fontanes, il s'épanche encore plus librement : « Il est impossible. lui écrit-il, d'avoir été mieux traité que je ne l'ai été sur tout mon passage en Italie. Depuis le général Murat, qui m'a comblé de politesses, jusqu'au Pape, qui m'a reçu comme *son fils*, je n'ai reçu que des marques d'estime et de bienveillance. Mon ouvrage est entre les mains de tout le monde. Il est traduit, et les cardinaux de Rome, bien moins scrupuleux que nos docteurs de Sorbonne, trouvent que c'est un chef-d'œuvre d'*orthodoxie*. J'aurai toutes les bulles que je voudrai pour les nouvelles éditions. Lorsque j'ai été présenté au Pape, Sa Sainteté est venue au-devant de moi, m'a pris par la main, m'a fait asseoir à ses côtés, et m'a dit les choses les plus flatteuses et les plus obligeantes sur mon livre, jusqu'à me citer la page et le volume où Elle en était. J'ai marqué à M[me] B[acciochi] qu'on ne pouvait voir un pontife plus saint, et un prince plus respectable. Il est adoré dans ce pays, et il le mérite : il est sincèrement attaché à la personne du Consul, dont il ne parle qu'avec admiration. » (20).

A Chênedollé, il mande le 16 juillet : « On ne saurait avoir été accueilli comme je l'ai été. Mon ouvrage est traduit, et le Pape va, dit-on, le faire retraduire et réimprimer au Vatican. » (21).

Qu'il entre là-dedans une forte dose d'illusions, point de doute. Le Cardinal Fesch, parent et créature de Bonaparte, ne paraissait guère enthousiaste, et il avait rencontré, disait-il, des théologiens plutôt disposés à contester l'orthodoxie du livre (22).

Sa réputation n'en continua pas moins de grandir avec celle de son livre. Il l'éprouvera lui-même quand il se trouvera, en 1833, à Ferrare, près de la duchesse de Berry, exilée par le gouvernement de Louis-Philippe. Au cours de la manifestation qui s'y organise en faveur de la légitimité, les admirateurs de Chateaubriand se confondent avec ceux de l'héritière de Saint-Louis : « Dans le trouble des esprits, les deux troupes se trompaient quelquefois de patron et de patronne; j'étais salué de *Votre altesse royale*, et MADAME me raconta qu'on l'avait complimentée sur le *Génie du Christianisme :* nous échangions de renommée. La Princesse était charmée d'avoir fait un ouvrage en quatre volumes, et moi j'étais fier d'avoir été pris pour la fille des Rois. » (23).

En Russie, où il avait l'appui de M[me] de Krudener, rencontrée chez M[me] de Beaumont, le *Génie du Christianisme* fut accueilli avec beaucoup de faveur. Par l'intermédiaire de l'ambassade, des exemplaires de luxe, sur velin et avec gravures, avaient été envoyés à l'Empereur, à l'Impératrice mère, à l'Impératrice régnante, à la Princesse héréditaire de Mecklembourg-Schwerin, née grande-duchesse de Russie. Il fut question d'appeler l'écrivain à la place de gouverneur auprès du grand-duc. On lui offrit un fauteuil à l'Académie de Saint-Pétersbourg avec la pension (24).

Pourtant, dans les pays protestants, habitués à raisonner leur foi et enclins à en établir la vérité sur d'autres preuves, cette apologie, presque tout entière fondée sur la poésie des dogmes et la beauté des cérémonies, se heurtait à des résistances. Il y avait loin, surtout du culte austère des luthériens aux pompes de l'Eglise si splendidement évoquées par l'Enchanteur.

Aussi vit-on critiquer en Allemagne, avec l'impiété des Français, la valeur de Chateaubriand comme écrivain religieux (25); von Halem, tout en louant chez lui « le sens poétique et la belle volonté de donner un nouvel essor à la religion », doute qu'il ait résolu « le problème de l'heure, la réconciliation du mythe chrétien et de la philosophie à l'aide de la poésie » (26); un autre, plus malveillant, s'étonne de la célébrité que valent à cet écrivain « des jugements religieux excentriques et saugrenus » (27).

(19) *Corr. Génér.*, t. I, p. 111.

(20) *Ib.*, t. I, p. 116. — Cf. *Mém.*, t. II, p. 92.

(21) *Ib.*, t. I, p. 119.

(22) « Chateaubriand, disait-il, est venu à Rome persuadé d'être précédé par la réputation de son ouvrage; mais ici il n'y a que des docteurs de théologie, qui y ont vu des hérésies formelles. Il croyait devenir le réorganisateur de la religion en France et entamer des négociations entre la clique de certains religionnaires et le Saint-Siège; il dit, avec les prêtres, qu'il veut les entrées libres chez le Pape, ou qu'il s'en ira. Je saurai le surveiller. et déjouer ses intrigues s'il en formait. » (Cité par Albert CASSAGNE, *La vie politique de François de Chateaubriand*, Paris, Plon, 1911, p. 156.)

(23) *Mém.*, t. IV, p. 428.

(24) Cf. *Corr. génér.*, t. I, pp. 103 et 145-146. — Voir aussi Albert CASSAGNE, *La vie politique de François de Chateaubriand*, pp. 184-185.

(25) 1807. Brinkman, *Briefe*, t. II, pp. 298 et suiv.

(26) Von Halem, *Erinnerungs-Blätter von einer Reise nach Paris im Sommer 1811*, Hamburg, 1813, p. 176.

(27) Holcroft, *Reise*, p. 126.

Il n'en est pas moins vrai qu'au moment de son ambassade à Berlin, Chateaubriand aura gagné Frédéric-Guillaume à sa cause : « Le roi... me menait à ses oratoires : il m'en faisait remarquer les crucifix et les tableaux, et rapportait à moi l'honneur de ces innovations, parce qu'ayant lu, me disait-il, dans le *Génie du Christianisme*, que les protestants avaient trop dépouillé leur culte, il avait trouvé juste ma remarque. » (28).

Et le prestige de l'écrivain dépassait malgré tout le palais du roi. Chateaubriand revient-il en 1833 de Carlsbad à Paris ? « Je m'arrête à Wiesenbach... Un Allemand de Brunswick, voyageur comme moi, ayant entendu prononcer mon nom, accourt. Il me serre la main, me parle de mes ouvrages; sa femme, me dit-il, apprend à lire le français dans le *Génie du Christianisme.* » (29).

On voit qu'en dépit de quelques réserves, le livre eut une célébrité européenne. Ballanche pouvait le dire dès 1809 : « Si des éditions sans nombre, des contrefaçons multipliées, des traductions dans toutes les langues de l'Europe, prouvent le mérite d'un ouvrage, celui du *Génie du Christianisme* ne peut plus être contesté; depuis le *Voyage du Jeune Anacharsis,* aucun livre sérieux n'a eu un succès aussi général et aussi soutenu. » (30).

Un épisode du *Génie du Christianisme,* qui ne fit pas au début le même bruit qu'*Atala,* n'en eut pas moins, à l'étranger comme chez nos poètes romantiques, une influence profonde et durable : *René,* qui procédait en partie de l'exemple de *Werther,* inspira de son ardente mélancolie bien des frères lointains. Leopardi ne l'ignorait pas, et s'en est plusieurs fois souvenu (31). Lord Byron, surtout, semble avoir contracté envers l'auteur de *René* une dette que celui-ci ne laisse pas oublier. S'il rappelle à propos d'*Atala* la lettre qu'il reçut du jeune poète anglais (32), il cite un jugement de Béranger déclarant que « le chantre de *Childe-Harold* est de la famille de *René* »; et, parlant pour son propre compte, il réclame pour son héros l'honneur d'avoir devancé « le personnage unique mis en scène sous des noms divers dans *Childe-Harold, Conrad, Lara, Manfred, Le Giaour* ». Pour répondre au silence de celui qui a eu « la faiblesse de ne jamais le nommer », il tient à établir ses droits de priorité : « J'étais donc un de ces pères qu'on renie quand on est arrivé au pouvoir ? Lord Byron peut-il m'avoir complètement ignoré, lui qui cite presque tous les auteurs français, ses contemporains ? n'a-t-il jamais entendu parler de moi, quand les journaux anglais, comme les journaux français, ont retenti vingt ans auprès de lui de la controverse sur mes ouvrages, lorsque le *New Times* a fait un parallèle de l'auteur du *Génie du Christianisme* et de l'auteur de *Childe-Harold ?* » (33).

LES MARTYRS

En 1809 paraissaient les *Martyrs*. La même année, les *Martyrs* étaient publiés à Londres, en français (34).

Lord Byron s'inspira aussi des *Martyrs*, et Chateaubriand ne le laisse pas ignorer. L'*Essai sur la littérature anglaise*, avant les *Mémoires d'Outre-Tombe*, se chargea des rapprochements nécessaires :

« Dans les *Martyrs,* Eudore part de la Messénie pour se rendre à Rome :

« Notre navigation fut longue, dit-il... Nous vîmes tous ces promontoires marqués par des temples ou des tombeaux... Nous traversâmes le golfe de Mégare. Devant nous était Egine, à droite le Pirée, à gauche Corinthe. Ces villes, jadis si florissantes, n'offraient que des monceaux de ruines. Les matelots mêmes parurent touchés de ce spectacle. La foule accourue sur le pont gardait le silence; chacun tenait ses regards attachés à ces débris; chacun en tirait peut-être secrètement

(28) *Mém.,* t. III, p. 62.
(29) *Mém.,* t. IV, p. 299.
(30) Avertissement de la 5e édition du *Génie,* Lyon, 1809, t. I, p. III.
(31) Teresio Napione, *ouv. cit.,* pp. 73-76.
(32) Cf. p. 18.
(33) *Essai sur la littérature anglaise,* Paris, Ch. Gosselin et Furne, 1836, t. II, p. 373. — Le passage a été repris, avec quelques modifications, dans les *Mémoires,* t. I, pp. 513-516.
(34) Pour B. Dulau et Co., Soho square. Les trois tomes de cette édition peu connue venaient chacun d'une imprimerie différente :

Tome premier. Imprimé par Cox Fils et Baylis, Great Queen Street, Lincoln's-Inn-Fields.
Tome second. De l'imprimerie de T. Harper le Jeune, Crane Court, Fleet Street, à Londres.
Tome troisième. De l'imprimerie de R. Juigné, 17, Margaret Street, Cavendish square.



Fig. 4. — *Martyre d'Eudore et de Cymodocée*, bas-relief de Pietro Tenerani (Hôtel de Ville de Saint-Malo).

une consolation dans ses maux, en songeant combien nos propres douleurs sont peu de chose, comparées à ces calamités qui frappent des nations entières, et qui avaient étendu sous nos yeux les cadavres de ces cités... Mes jeunes compagnons n'avaient entendu parler que des métamorphoses de Jupiter, et ils ne comprirent rien aux débris qu'ils avaient sous les yeux; moi, je m'étais déjà assis, avec le prophète, sur les ruines des villes désolées, et Babylone m'enseignait Corinthe. »

« Lisez maintenant lord Byron, quatrième chant de *Childe-Harold :*

.... As my bark did skim
The bright blue waters with a fanning wind,
Came Megara before me, and behind
Ægina lay, Piræus on the right,
And Corinth on the left; I lay reclined
Along the prow, and saw all these unite
In ruin... ....
The Roman saw these tombs in his own age,
These sepulchres of cities, wich excite
Sad wonder and this yet surviving page
The moral lesson bears, drawn from such pilgrimage.

« ...Lorsque ma barque effleurait le brillant azur des vagues sous une fraîche bise, Mégare vint devant moi, Ægine restait derrière, le Pirée à ma droite, Corinthe à ma gauche. J'étais appuyé sur la proue, et je vis ces ruines réunies... Le Romain vit ces tombes dans son propre temps, ces sépulcres de cités qui excitent un triste étonnement; et cette page qui leur survit, porte la morale leçon tirée d'un tel pélerinage. »

« Le poète anglais est ici, comme le prosateur français, derrière la lettre de Sulpicius à Cicéron, mais une rencontre si parfaite m'est singulièrement glorieuse, puisque j'ai devancé le chantre immortel au rivage où nous avons eu les mêmes souvenirs, et où nous avons commémoré les mêmes ruines. » (35).

---

(35) *Essai sur la littérature anglaise*, Paris, Ch. Gosselin et Furne, 1836, t. II, pp. 370-372. (Passage repris, mais considérablement abrégé, dans les *Mémoires*, t. I, p. 513). Chateaubriand y ajoute : « J'ai encore l'honneur d'être en rapport avec Lord Byron dans la description de Rome; les *Martyrs* et ma *Lettre sur la campagne romaine* ont l'inappréciable avantage pour moi, d'avoir deviné les inspirations d'un beau génie. »

L'art italien trouvait des sujets dans les *Martyrs* comme dans *Atala :* on a vu à l'Hôtel de Ville de Saint-Malo un bas-relief de Pietro Tenerani, *Martirio di Eudoro e Cimodocea* (1828) (fig. 4); et la Galerie d'art antique et moderne à Florence possède une toile de Luigi Mussini : « *Cimodocea e Eudoro sui monti della Messenia* » (1854). — L'opéra italien se souvint aussi des *Martyrs :* des rapports évidents s'aperçoivent entre l'épisode de *Velleda* et le sujet de la *Norma* de Bellini (36).

A la cour de Russie, le livre excita de vrais transports, comme en témoignent les documents contemporains (37).

Au contraire de ce qui se passa en France où les *Martyrs* furent si discutés, il semble qu'en Allemagne ils aient été favorablement accueillis. Tel est par exemple l'avis d'une femme qui signe H. Ch. (sans doute Helmira de Chézy) et qui consacra aux *Martyrs* une étude dans la revue *London und Paris.* D'après elle, le livre « venait à son heure » : en face de l'insuffisance de la foi religieuse en France, il faut « saluer une œuvre qui porte l'empreinte du génie et qui peut, sans doute possible, prétendre à l'admiration tant des contemporains que de la postérité ». « Les œuvres de ce genre sont peu nombreuses en ce moment. Depuis *Corinne*, les *Martyrs* sont la seule qui mérite l'attention des connaisseurs et dont on peut escompter un bon effet sur la multitude. »

« Une imagination riche et puissante, une force profonde de sentiments, un sens prononcé et sévère de la beauté dans les peintures de la nature et des pays les plus florissants, une vivacité tendrement animée, le coloris du bel Orient, dans le sublime comme dans l'horrible, une force supérieure et de la vérité, voilà les principales qualités qu'on y rencontre. Le style est plein d'harmonie, noble, soutenu. »

« On ne sent pas chez Chateaubriand, comme d'ailleurs chez les bons écrivains, l'étroitesse de la langue française. C'est plutôt un poème, écrit en prose non par suite de l'incapacité du poète dans l'art de versifier, mais bien parce que les vers français, surtout ceux qui seuls sont autorisés dans les poèmes solennels, les alexandrins, répugnent aux sujets vraiment poétiques » (38).

La même revue contient un autre article où la même femme reprend, pour ses contemporains, la critique des *Martyrs :* « On n'y retrouve pas l'émotion qui fait pleurer dans *Atala* », Eudore est « quelque peu pédant et n'a pas la passion de Chactas ». Riche en paroles, égal à Cicéron en rhétorique, « il débite son histoire tantôt avec la pompe de la haute épopée, tantôt comme un capucin ». L'enthousiasme du public français a peu duré, malgré les mérites du livre, le talent du peintre et les qualités incomparables du styliste. Mais quoi de plus parfait et de plus émouvant que certains tableaux ? L'épisode de Velléda, surtout, est « d'une beauté rare et particulière ». On va le traduire; mais, pour en jouir pleinement, il faut lire l'épisode dans le texte. « Le style de Chateaubriand est infiniment difficile à rendre : il est d'une perfection accomplie. En voulant le reproduire avec exactitude, on risque d'en perdre le charme » (39).

Tout cela pouvait consoler Chateaubriand de se voir, dans les journaux parisiens, si souvent attaqué, ou, comme il disait lui-même, *martyrisé.*

ITINÉRAIRE DE PARIS A JÉRUSALEM

Au cours du grand voyage entrepris en 1806 pour documenter les *Martyrs*, Chateaubriand avait connu, hors de France, toutes les satisfactions de la gloire.

Dans le Péloponèse, où il est allé évoquer les antiques souvenirs de Sparte, il a eu la surprise de trouver, à la bibliothèque de Mistra, une traduction grecque d'*Atala.* Il ne s'est point troublé, cependant, de l'honneur qu'on avait fait à sa Sauvage de lui prêter « la langue d'Homère ». « Je ne sais, dit-il, si je cachai mon nom par orgueil ou par modestie; mais ma petite gloriole d'auteur fut si satisfaite de se rencontrer auprès de la grande gloire de Lacédémone, que le portier de l'archevéché eut lieu de se louer de ma générosité : c'est une charité dont j'ai fait depuis pénitence ».

En Egypte, son orgueil eut lieu d'être encore plus flatté, et le ton plaisant dont il le raconte n'enlève rien à sa fierté : « J'eus encore à Alexandrie une de ces petites jouissances d'amour-propre dont les auteurs sont si jaloux, et qui m'avait déjà rendu si fier à Sparte. Un riche Turc, voyageur

(36) Teresio NAPIONE, *ouv. cit.*, p. 134. Le livre de Napione reproduit le tableau et le bas-relief ci-dessus mentionnés.

(37) Voir Grand Duc Nicolas MIKHAILOWITCH, *L'Impératrice Elisabeth*, Saint-Pétersbourg, 1908-1909, t. II, p. 321 : lettre de l'impératrice du 24 avril, 16 mai 1809, dans Albert CASSAGNE, *ouv. cit.*, p. 414.

(38) *London und Paris*, Weimar, 1808, t. II, pp. 170-186.

(39) *London und Paris*, *ib.*, t. II, pp. 271-281.

et astronome, nommé Ali-Bey el Abassy, ayant entendu prononcer mon nom, prétendit connaître mes ouvrages. J'allai lui faire une visite avec le consul. Aussitôt qu'il m'aperçut, il s'écria : *Ah, mon cher Atala, et ma chère René !* Aly-Bey me parut digne, dans ce moment de descendre du grand Saladin. Je suis même encore un peu persuadé que c'est le Turc le plus savant et le plus poli qui soit au monde, quoiqu'il ne connaisse pas bien le genre des noms en français; mais *non ego paucis offendar maculis.* »

N'avait-il pas reçu, à Jérusalem, un honneur plus significatif des Pères de Terre-Sainte ? « En considération des faibles services que selon eux, dit-il, j'avais rendus à la religion, ils me prièrent d'accepter l'ordre du Saint-Sépulcre » (40).

Quand l'*Itinéraire* parut en 1811, le succès fut universel. Ceux-mêmes qui n'avaient pas admiré la conception ou la forme des *Martyrs* furent séduits par les ressources toujours nouvelles d'un art plus simple et plus naturel.

« On traduit M. de Chateaubriand en Italie, en Allemagne et dans d'autres Etats, disait un contemporain: mais hors de sa patrie, les étrangers veulent encore le lire dans la langue qu'il écrit. Jamais peut-être on ne vit un succès plus rapide et plus général » (41).

L'argent du voyage avait-il été fourni à Chateaubriand par l'Impératrice régnante de Russie ? Toujours est-il qu'on ne s'intéressa pas moins, dans l'entourage de l'Empereur Alexandre, à l'œuvre nouvelle qu'aux précédentes. L'Impératrice Elisabeth écrit à sa mère Amélie de Bade :

« Je fais en ce moment la lecture d'un voyage d'un autre genre et dont j'avais véritablement soif : c'est le fameux *Itinéraire* de Chateaubriand pour lequel j'ai tant tourmenté la pauvre Amélie. Il m'est venu d'autre part, je l'ai reçu avec transport, je le savoure, et mon cœur ne m'a pas trompée. Je suis une grande admiratrice de Chateaubriand. Son style est enchanteur, et l'on ne peut s'empêcher de se sentir bien disposé pour le caractère qu'il fait paraître dans ses ouvrages. L'approbation de ma chétive personne peut lui être fort indifférente, mais à présent encore, en lisant cet *Itinéraire,* je sens souvent le besoin de lui faire part de ma flamme, comme pourrait sentir un amant passionné. » (42).

C'est à Saint-Pétersbourg aussi que parut la première anthologie de Chateaubriand, en un beau volume dédié à « sa Majesté Impériale l'Impératrice Elisabeth », par A. Spada. L'auteur y appelait l'écrivain français « le plus célèbre des littérateurs modernes », et lui disait dans une lettre liminaire : « Si l'Europe entière n'applaudit pas à vos accents, il faut la plaindre. » La « Réponse de Chateaubriand » remerciait Spada de « réimprimer quelques morceaux de ses ouvrages dans la patrie de Pierre le Grand et de Catherine II ». (43) (fig. 5).

Au moment où fut publiée la traduction anglaise, en 1811, le célèbre géographe Depping louait Chateaubriand « dont l'*Itinéraire* est le meilleur ouvrage paru sur ce sujet » (44).

L'influence de l'*Itinéraire* ne fut pas moindre que celle de *René* et des *Martyrs* sur la poésie de Byron. Chateaubriand devait encore une fois le rappeler plus tard : « Lord Byron est allé visiter après moi les ruines de la Grèce; dans *Childe Harold* il semble embellir de ses propres couleurs les descriptions de l'*Itinéraire*. Au commencement de mon pèlerinage, je reproduis l'adieu du sire de Joinville à son château: Byron dit un égal adieu à sa demeure gothique » (45).

En vain se manifestèrent, dans les pays mêmes traversés par l'illustre voyageur, quelques critiques isolées. Le docteur Avramiotti, qui avait reçu Chateaubriand à Argos et auprès duquel l'amour-propre du grand écrivain semble avoir éprouvé quelques froissements, publia en 1816 à Padoue : *Alcuni cenni critici sul viaggio in Grecia che compone la prima parte dell' Itinerario da Parigi a Gerusalemme del signor F. A. de Chateaubriand* (« Quelques traits critiques sur le

(40) *Itin.*, VIII, 84; X, 86 et 33-34 (*Œuv. comp. de Chateaubriand*, éd. Ladvocat, Paris, 1826-1831).

(41) Article signé V... et cité par G. Pailhès, *Chateaubriand, sa femme et ses amis,* Bordeaux et Paris, 1896, p. 473.

(42) Lettre du 15/27 mars 1811, citée par le Grand-duc Mikhaïlowitch, *L'Impératrice Elisabeth,* t. II, p. 414 (d'après Albert Cassagne, *ouvrage cité,* p. 414; cf. pp. 242-243).

(43) *Morceaux choisis de Chateaubriand,* extraits de ses ouvrages les plus connus, savoir : le Génie du Christianisme, les Martyrs, l'Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris, par A. Spada, Saint-Pétersbourg, de l'imprimerie de Pluchart et Comp., 1812, in-8 de 238 pp. — Des *Souvenirs d'Italie, d'Angleterre et d'Amérique, suivis de morceaux divers de morale et de littérature, par F.-A. de Chateaubriand* [extraits de l'*Essai,* du *Génie* et des articles du *Mercure*] paraîtront à Londres, chez Henri Colburn, 1815, 2 vol. in-8 (Bib. Nat., Z 29895-29896).

(44) Cité par Garabed der Sahagian, *Chateaubriand en Orient,* Venise, Saint-Lazare, imprimerie arménienne, 1914, *Intr.*, p. 25.

(45) *Essai sur la littérature anglaise,* II, p. 169 et *Mém.*, II, 206.

(46) *Itin.*, VIII, 111-112 (*Œuv. comp.*, éd. cit.).

voyage en Grèce qui compose la première partie de l'*Itinéraire...* »). C'était, selon Sainte-Beuve. « une critique fort vive et piquante de l'ouvrage célèbre, et, en général, de la méthode de M. de Chateaubriand en voyage » (47). Le jugement du docteur Avramiotti. grec d'origine et dont la

MORCEAUX CHOISIS

DE CHATEAUBRIAND.

EXTRAITS

DE SES OUVRAGES LES PLUS CONNUS

SAVOIR:

LE GÉNIE DU CHRISTIANISME,

LES MARTYRS,

L'ITINÉRAIRE DE PARIS A JERUSALEM

ET DE JÉRUSALEM A PARIS

PAR A. SPADA.



St.-PÉTERSBOURG,

DE L'IMPRIMERIE DE PLUCHART ET COMP.

1812.

Fig. 5. — Page de titre des premiers *Morceaux choisis de Chateaubriand*, publiés dès 1812. à Saint-Pétersbourg, en français (Collection Fernand Jousselin).

(47) Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*. Paris, Garnier frères. 1861, t. II. pp. 79-82. — Voir surtout Garabed der Sahagian, *ouv. cit.*, *Intr.*, pp. 3-4. Les remarques du Docteur Avramiotti sont aujourd'hui un livre très rare, dont on ne connaissait tout récemment encore que trois exemplaires. l'un

compétence archéologique était reconnue, ne ménageait ni l'*Itinéraire*, ni l'auteur : « Bien que son livre, dès son apparition, fût amplement loué, parce que la mode, les fleurs d'une imagination vive et le prestige d'une diction élégante trompèrent le lecteur inaverti, celui qui ne s'est pas laissé séduire par ces apparences trompeuses, s'aperçoit bien que l'Auteur, en traversant le Péloponèse et l'Attique *sans aucun but et dessein déterminé,* ne fit que bouleverser la réalité historique des lieux et des faits; il composa un roman ou un poème en prose, comme on a l'habitude de faire aujourd'hui, gracieux, si vous voulez, mais plein d'*insolences audacieuses, de plagiats, de honteux mensonges.* » (48). Le seul ton de ces critiques en marquait le parti-pris, et les attaques du savant grec restèrent sans influence sur le grand public (49).

Les éloges venaient de toutes parts à l'auteur de l'*Itinéraire* et les moins enthousiastes étaient obligés de reconnaître l'étendue de son action. *Saint Géran ou la nouvelle langue française,* satire anonyme du style de Chateaubriand et de Madame de Staël, livre peu suspect de sympathie à l'égard du novateur, le déclarait en dépit de ses réserves et de ses critiques : « Sur la foi des gazettes, échos des partis, les étrangers le regardent comme un prosateur fait pour éclipser Fénelon, Bossuet et Buffon. » Le révolutionnaire du langage est en passe de faire école : « Plusieurs livres destinés à l'éducation de la jeunesse le présentent comme un modèle excellent qu'on doit chercher à égaler. » En France, à l'étranger, partout, il a « tous les succès que peut désirer un littérateur » (50).

Telles furent, à l'étranger aussi bien qu'en France, la diffusion et la renommée des premières œuvres de Chateaubriand. Personne ne pouvait plus lui contester une gloire désormais reconnue comme une véritable royauté littéraire.

Dès 1804, la *Société typographique*, en publiant un *Abrégé* du *Génie du Christianisme* à l'usage de la jeunesse, pouvait associer le nom de Chateaubriand à ceux de Bossuet et de Fénelon, louer en lui « le génie des grands écrivains » et célébrer les « beautés nouvelles » qui « au jugement de toute l'Europe, ont placé le *Génie du Christianisme* au rang des livres classiques » (51).

Ce n'était donc pas un vain éloge que le comte de Choteck adressait de Prague à l'illustre voyageur, quand il lui parlait, en 1833, de la « célébrité tout européenne » de son nom. Le vieux roi Charles X, avant de le recevoir dans son exil de Bohème, annonçait à ses petits enfants une « puissance de la terre ». Sur le chemin de son retour en France, Chateaubriand avait encore la joie d'entendre, à Bamberg, le bibliothécaire de la ville honorer sa renommée « la première du monde ». Et cette gloire, il allait désormais la trouver à chaque pas : « Je ne puis descendre aujourd'hui dans une auberge, en France ou à l'étranger, que je n'y sois immédiatement assiégé. » (52).

Sainte-Beuve pourra l'affirmer dans la conclusion générale qu'il formulera sur l'homme et son temps : il fut « celui que notre siècle, jeune encore, salua et eut raison de saluer comme son Homère » (53).

(*A suivre.*) Armand WEIL.

à la Bibliothèque Nationale de la Brera à Milan, les deux autres au Musée civique et à la Bibliothèque Universitaire de Padoue. M. Amédée Outrey, dans une communication à la Société Chateaubriand, a signalé l'existence d'un autre exemplaire à la Bibliothèque de la Chambre des Députés d'Athènes. Enfin, il s'en trouve un à la Bibliothèque de l'Institut, qui a été récemment découvert et commenté par M[lle] Alice POIRIER (*Les notes critiques d'Avramiotti sur le Voyage en Grèce de Chateaubriand,* Paris, Les Presses Universitaires de France, 1929, XX, 112 pages, avec une carte hors texte).

(48) Cité par Garabed der SAHAGIAN, p. 35.

(49) Le Docteur Avramiotti ne se défiait pas moins de la suite du prestigieux voyage : « Oh ! pourquoi quelque ami de la vérité ne se lève-t-il pas pour découvrir à travers le voile d'une éloquence séduisante, les mensonges épars dans le second volume de son très pieux *Itinéraire ?* On y trouverait des contes semblables à la scène des spahis entre Leandari et Tripolizza, aux entrevues avec les pachas, à la position de Sparte, à la colonne de Schœn, aux mille autres choses qui ne sont pas notées. On verrait que ce ne sont pas les traductions et les éloges qui peuvent rendre un livre excellent, mais la vérité; et la vérité habite un pays inconnu, qui jusqu'à présent n'a pas été visité par notre voyageur. » (Cité par Garabed der SAHAGIAN, pp. 300-301.)

(50) *Saint Géran ou la Nouvelle langue française,* seconde édition. A Bruxelles, chez Weissenbruch et à Paris, chez D. Colas, an 1812, pp. IV-VI.

(51) *Génie du Christianisme ou Beautés de la Religion chrétienne,* par François-Auguste CHATEAUBRIAND, édition abrégée à l'usage de la jeunesse. A Paris, à la Société typographique, 1804, 2 vol. in-12. *Avertissement des Editeurs,* pp. V-VI.

(52) *Mém.,* t. IV, pp. 209, 222, 428 et 482.

(53) *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire,* Paris, Garnier frères, 1861, t. II, p. 114.

Les partis politiques au temps de Cicéron

Issu de conférences faites à l'Université de Californie, le livre de Miss Taylor nous présente un tableau de la politique intérieure de Rome à l'époque de César, plus précisément surtout entre les années 70 et 50 (1). Sa nouveauté est d'avoir ressaisi dans leur réalité très particulière, fort différente des nôtres, la nature des partis qui se disputèrent alors le gouvernement et d'avoir étudié à la lumière de cette réalité les luttes entre les grands leaders du temps. Par là Miss Taylor a été amenée à réagir contre les interprétations du XIX[e] siècle, surtout mises en vogue par Mommsen et qui tentaient plus ou moins consciemment de transporter dans la Rome de Cicéron des systèmes ou des points de vue qui étaient ceux de l'époque. Mais il est si vrai que l'historien ne peut s'abstraire de son temps, que Miss Taylor à son tour, et elle très consciemment, s'appuie sur l'expérience politique du XX[e] siècle. Elle se réclame en cela d'Anton Von Premerstein et de Ronald Syme, et estime avec eux que le cas du national-socialisme nous aide à comprendre cette espèce de parti unique sur lequel César d'abord, puis Auguste fondèrent leur régime. Le fait même que l'on a une conscience claire du processus met sans doute mieux à l'abri des risques qu'il comporte et invite à ne comparer que ce qui est comparable, à mesurer exactement le degré jusqu'auquel une assimilation reste légitime.

La partie la plus neuve du beau livre de Miss Taylor est certainement son analyse de la structure des partis et plus encore son étude du système électoral. Dans la réaction contre Mommsen, elle se garde d'aller jusqu'où va par exemple M. Strasburger, qui est enclin à nier purement et simplement l'existence de partis à Rome. Il y avait bien un parti des *optimates* et un parti des *populares*, mais il importe de ne pas se méprendre à leur sujet, de ne pas parler par exemple sans plus de parti aristocratique et de parti démocratique.

Il faut d'abord bien concevoir le caractère tout personnel de la politique romaine de ce temps. A la lutte qui dans le passé a opposé le patriciat et la plèbe n'a pas succédé une lutte qui serait celle de la noblesse et du peuple. Ceux qui sont aux prises sont, sauf les rares exceptions des *homines novi*, les membres de la noblesse; ils se disputent les magistratures, trop peu nombreuses pour les satisfaire tous, et les divers avantages qui sont associés à l'exercice du pouvoir. (Par noblesse, il faut entendre avec Mathias Gelzer les descendants de consuls, de tribuns militaires avec pouvoir consulaire ou de dictateurs.) Ces hommes politiques, pour arriver à leurs fins, cherchent leur appui tantôt du côté du Sénat, tantôt du côté du peuple et souvent ne se tournent vers celui-ci que quand ils n'ont pu réussir autrement. Les uns se font donc les défenseurs de l'autorité du Sénat, les autres, les champions des droits du peuple. Tel est le principe de la distinction entre *optimates* et *populares*. Mais il n'y a ni programmes ni organisations de parti. En particulier si le clan des *optimates* offre une relative unité, une certaine continuité de vues, en face ceux que leurs adversaires (mais non eux-mêmes) qualifient de *populares* sont des ambitieux qui agissent en ordre dispersé et qui se combattent souvent entre eux : ainsi Pompée, César, Crassus, Catilina, jusqu'au jour où les trois premiers concluront le premier triumvirat.

L'opposition entre les tendances se fait jour du reste pour le vote des lois, non aux élections qui ne sont pas disputées entre des partis, mais bien entre des personnalités.

Les latinistes retiendront particulièrement l'étude de certains mots du vocabulaire politique, par exemple *factio* et *partes* (pp. 9 et suiv.). *Factio*, aussi bien chez Salluste que chez Cicéron, a un caractère péjoratif. Chez l'un et chez l'autre on peut déceler une influence philosophique, celle de la *République* de Platon et de la *Politique* d'Aristote; la *factio* c'est l'oligarchie. Ce qui est amitié entre les hommes de bien, dit Salluste, est « faction » entre les méchants (*Jug.* 31, 14-15).

(1) Lily Ross TAYLOR, *Party politics in the age of Caesar* (*Sather classical lectures*, vol. 22). Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1949, 1 vol. in-8°, 255 pages.

Et pour Cicéron, il y a « faction », qui se prétend « optimates », quand un certain nombre d'hommes, par leur richesse ou leur naissance et d'autres avantages, mettent la main sur l'Etat. Salluste use volontiers du mot et chez lui comme chez César et chez Hirtius il sert à flétrir une oligarchie. Tite-Live, qui l'emploie, ne l'applique pour ainsi dire jamais à Rome, comme si pour l'époque que nous avons conservée de son Histoire, Rome aux meilleurs temps de sa constitution n'avait pas connu de « factions ». Cicéron dans le *De republica* le rapporte surtout à la Grèce et lui aussi l'évite pour la politique romaine, où il le reférera dans ses *Lettres* aux menées des triumvirs.

Partes est le terme qui chez Cicéron désigne les partis, mais il ne concerne jamais la distinction entre *optimates* et *populares*. Il est significatif que très fréquemment il ait un complément qui est un nom de personne : on parle des *partes* de Marius, Sulla, Sertorius et César. Salluste voit Rome divisée en deux parties (plutôt que partis), le Sénat et le peuple, et en ce sens il parle de *partes populi* et une fois de *partes populares*.

*
* *

Dans son second chapitre, Miss Taylor souligne encore, comme Mathias Gelzer, le caractère personnel ou plutôt familial de la politique romaine. Elle suit la carrière du jeune noble. On notera ses observations sur le petit nombre d'enfants dans les familles les plus en vue comme les Metelli ou les Claudii, sur l'importance des mariages et des adoptions, sur le rôle de ce qu'on appelle « l'amitié » et des obligations de gratitude par exemple qu'elle comporte. On aimerait être mieux éclairé sur les *sodalitates*, dont nous parle notamment Quintus Cicéron dans le *Commentariolum petitionis*.

Les liens avec l'aristocratie des municipes, attestés par des *tesseræ* d'hospitalité, que nous trouvons dans les fouilles, sont particulièrement importants à mettre en relief. Mais c'est le troisième chapitre sur l'organisation des scrutins qui est spécialement à méditer. L'électeur moderne, qui se plaint parfois de la fréquence des scrutins, serait bien surpris s'il était transporté dans la Rome républicaine avec ses nombreuses élections annuelles, avec ses votes de lois multipliés. L'éloignement à travers l'Italie de ceux qui pouvaient voter posait aussi un problème qui rebuterait l'organisateur de nos partis. Dans les comices tributes l'unité de vote est la tribu, mais en face des quatre tribus urbaines où était entassée la multitude des prolétaires et des affranchis, la majorité appartenait aux trente et une tribus rurales, qui étaient chacune divisée en plusieurs sections territoriales souvent fort éloignées les unes des autres et réparties à travers toute l'Italie. Par exemple la tribu *Cornelia*, celle de Cicéron, comprend cinq sections. Bon nombre de citoyens enregistrés dans ces tribus rurales était du reste venu habiter à Rome même. Mais les autres ne se dérangeaient que pour les votes importants. Les élections aux fonctions les plus élevées, consulat et préture, étaient faites dans les comices centuriates, encore plus aristocratiques, puisque les centuries des citoyens les plus riches suffisaient à donner la majorité. On se déplaçait surtout pour la période des élections, qui avaient lieu fin juillet. Par contre le vote des lois, qui avait lieu au plus tard vingt et un jours avant et ensuite au plus tôt vingt et un jours après, était davantage sous le contrôle des électeurs urbains et il se faisait le plus souvent aux comices tributes.

Cicéron fut exilé par un vote acquis dans de tels comices. Mais pour son rappel on recourut aux comices centuriates, où « toute l'Italie », c'est-à-dire l'aristocratie des municipes, se remua pour l'assurer. L'opposition des comices tributes plus démocratiques (relativement) et des comices centuriates se manifeste dans la différence des élections aux magistratures moins élevées, comme la questure, l'édilité ou le tribunat, dont l'accès était relativement moins fermé; le résultat est plus difficile à prévoir d'avance. L'analyse de toutes ces distinctions et de toutes ces précautions nous aide à comprendre le jugement de Cicéron, quand il approuve Servius Tullius, auteur de la division en centuries, d'avoir pourvu à ce que « *ne plurimum valeant plurimi* » (*De rep.*, 2, 39). Miss Taylor met en relief là aussi les éléments personnels de la politique romaine. Il est admis que l'on accorde des cadeaux ou des repas à ses *tribules*, aux membres de sa tribu. Mais la loi le proscrit quand il s'agit des autres : on la tourne en faisant procéder à ces largesses par des « amis » qu'on a dans ces autres tribus. Les recommandations aux électeurs, dont les murs de Pompéi nous ont gardé des exemples, ont un caractère tout individuel; pas de programme pour des élections et Quintus Cicéron conseille à son frère d'éviter pendant sa campagne de s'exprimer sur les affaires publiques !

Le chapitre suivant étudie l'usage ou plutôt l'abus qui est fait de la religion. On connaît en général assez bien le recours aux auspices, illustré par exemple par la pratique de Bibulus, collègue au consulat de César. Seules les élections aux magistratures plébéiennes (édilité, tribunat

du peuple) sont à l'abri de l'*obnuntiatio*. Mais on sait moins comment les pontifes, en intercalant à leur fantaisie le mois supplémentaire que réclamait le calendrier préjulien, pouvaient à leur gré allonger ou raccourcir le nombre des *dies comitiales*, des jours où les comices pouvaient se réunir. Il arrivait de même que le vote de *supplicationes* pour honorer un vainqueur permît de supprimer un certain nombre de ces jours et d'ajourner ainsi un projet de loi jugé dangereux. Ainsi s'explique-t-on qu'en certaines circonstances les adversaires d'un homme politique comme César lui votent sans barguigner de généreuses supplications, afin d'empêcher les hommes de son parti de faire passer telle loi !

* * *

Les chapitres qui viennent après sont relativement moins originaux : qu'on nous expose le rôle des procès et des tribunaux dans la carrière d'un homme d'Etat comme Cicéron (chapitre V), qu'on nous montre en face les grands *populares*, Pompée, Crassus, César et Catilina et le leader des optimates, Caton (chapitre VI). Cependant, dans le chapitre V, Miss Taylor met en relief ce fait que l'accusateur qui réussit à faire condamner un accusé, si lui-même il est déjà dans la voie des honneurs, avance automatiquement au rang sénatorial de l'accusé; si *quaestorius* par exemple il triomphe d'un *praetorius*, il a désormais au Sénat rang de *praetorius :* ainsi s'explique l'expression de *crescere ex aliquo* appliquée à l'accusateur victorieux.

On retiendra en particulier dans ce dernier chapitre que c'est la résistance acharnée de Caton à leurs ambitions diverses qui a surtout amené les triumvirs à s'unir pour en triompher. L'exposé, devenu chronologique, dans le chapitre VII met en relief le rôle de la propagande pendant les années où César est en Gaule, où sur place les optimates le combattent et où de loin il essaie lui même d'agir sur l'opinion. C'est l'occasion pour Miss Taylor de nous parler des épigrammes de Catulle, du *De republica* de Cicéron, de la Seconde lettre de Salluste à César qu'elle s'accorde avec nombre de critiques récents à juger authentique. Elle date celle-ci avec Carlsson de 51 av. J.-C.; elle y voit moins un programme suggéré par le proconsul des Gaules que l'exposé de vues propres à Salluste, au reste dirigé essentiellement contre la « faction » de Caton et de Domitius Ahenobarbus, des adversaires les plus résolus de César.

Le dernier chapitre met en relief dans le césarisme une tentative de briser les anciennes clientèles, les anciennes liaisons entre les nobles et leurs clients et de leur substituer une sorte de parti unique qui voulait assembler tous les Romains par la fidélité au chef. César avait prétendu en commençant la guerre civile sauvegarder sa *dignitas*, position que le peuple lui avait garantie en votant en 52 la loi proposée par l'unanimité des dix tribuns et qui lui permettait de briguer absent le consulat. César ne voulait pas se laisser ravir par les oligarques ce « bienfait du peuple ». Ainsi liait-il étroitement sa position personnelle et le prestige du peuple. En face de lui Caton voulait le retour à la constitution d'avant les Gracques, mais il y unissait en stoïcien le culte d'abstractions comme *virtus, constantia*, etc. D'autre part il se distinguait entre tous et notamment entre les membres de son parti par un sentiment très élevé des responsabilités de Rome dans son empire. Miss Taylor lui refuse cependant le nom d'un grand homme d'état et ne déguise ni ses faiblesses ni ses inconséquences ni ses maladresses. Dans l'organisation que César n'eut que le temps d'esquisser, elle souligne le caractère nettement monarchique et fait un grand mérite à Von Premerstein d'avoir dégagé l'importance du serment de fidélité que le Sénat établit au *Genius* du dictateur et qu'il imposa, d'après les termes de Plutarque et d'Appien, à tout l'ensemble des citoyens et non aux seuls sénateurs. Plus tard Octave prétendra bénéficier d'un serment analogue, mais consenti « spontanément » par toute l'Italie; Miss Taylor a beaucoup de doutes sur cette spontanéité soulignée par les *Res gestae* et n'a pas de peine à imaginer les moyens mis en œuvre pour la déclencher. Néanmoins le nouveau régime acceptera une glorification de Caton; peut-être Auguste vieillissant aura quelque regret à cet égard. Mais elle sera devenue traditionnelle dans les milieux de l'aristocratie. Sénèque et Lucain ne feront que la prendre à leur compte.

Le livre de Miss Taylor passe de l'analyse de facteurs dominants à un récit des moments essentiels de l'évolution politique. Le mérite de cette façon de procéder est de mettre en relief ces facteurs et des tendances sur lesquelles on ne donne pas toujours les lumières nécessaires. Le caractère concret de l'étude, le sens de la réalité donnent une note bien américaine, sans que soit trahie la psychologie équitable et nuancée des hommes politiques qui mènent le jeu. Les lecteurs de Cicéron, de Salluste, de César aussi en retireront bien du profit; non moins que le curieux de politique ancienne ou moderne.

Pierre BOYANCÉ

Travaux et problèmes relatifs à Thucydide

L'actualité de Thucydide, qu'il prévoyait lui-même devoir durer toujours, prend au cours de chaque guerre un relief plus grand et un sens plus immédiat. On se tourne alors vers son œuvre, surpris de s'y retrouver, et l'on en mesure mieux la puissance. L'admirable *Campagne avec Thucydide* de Thibaudet, parue en 1922, était le fruit d'une telle expérience.

Il ne faut cependant point exagérer cet aspect; et il est trop évident que les études, même les plus récentes, sont en général le fruit d'un travail antérieur. Elles sont avant tout la suite de celles qui les précédèrent; elles leur répondent; elles en partent. A côté d'un ouvrage comme celui de L.-E. Lord, dont le titre (*Thucydides and the World War, Martin Classical Lectures*, 1945) exprime bien une intention, la plupart des travaux récents doivent surtout à cette actualité l'intérêt renouvelé avec lequel nous les lisons.

Il n'en est que plus frappant de constater que, nés dans des pays différents et plus ou moins isolés entre eux, retardés parfois dans leur publication, condamnés de ce fait à plus d'indépendance réciproque, ils convergent cependant vers des centres d'intérêt communs et des résultats souvent concordants.

S'il fallait en qualifier d'un mot l'inspiration générale, il faudrait dire qu'à une phase d'analyse et de critique (dont on trouvera le résumé dans le rapport que nous avions présenté au Congrès de l'Association Guillaume Budé à Strasbourg en 1938) succède actuellement un effort de compréhension synthétique.

Celui-ci se marque dans des études nombreuses, et souvent d'une portée très générale. Il nous importe d'autant plus de les signaler aujourd'hui que nous n'avons pu le faire dans notre *Thucydide et l'Impérialisme Athénien*, qui cependant s'est trouvé, par sa date de publication, leur être postérieur.

*
* *

Deux points de départ différents s'offrent pour la connaissance de Thucydide, et deux sortes de recherches : l'une est celle des historiens; elle critique les faits rapportés par Thucydide et se propose de les élucider; l'autre est celle des philologues; elle part de l'expression même, du style, de la composition, des procédés de Thucydide. Il va cependant sans dire qu'aucun résultat valable ne peut être obtenu sans une collaboration de l'une et l'autre de ces recherches, qui, en définitive, se retrouvent autour des mêmes problèmes généraux.

I. — LES FAITS

Nous ne mentionnerons ici la recherche historique que par principe et de façon générale : les différents progrès de détail marqués dans tels articles d'épigraphie, d'archéologie, ou d'histoire proprement dite, les diverses suggestions exprimées dans tels livres (sur Alcibiade, par exemple) sont en bien trop grand nombre, et sortiraient assurément du cadre de cette mise au point. Mais nous signalerons tout au moins au lecteur de Thucydide l'existence d'un livre qui lui sera des plus utiles : c'est le premier volume du Commentaire de A.-W. Gomme (*Commentary on Thucydides*, vol. I, Oxford 1945, 480 p.). Ce premier volume, après une introduction de 87 pages, porte tout entier sur le livre I. Il doit être suivi de deux autres, qui comprendront à eux deux le reste de l'œuvre, et dont il faut souhaiter qu'ils nous soient donnés le plus rapidement possible, en raison des services qu'ils rendront. Il s'agit là en effet d'un commentaire historique précis, qui suit le texte mot à mot (ce qui en implique bien souvent la discussion), et qui présente ainsi, en fonction même de Thucydide, un état des divers problèmes susceptibles de se poser.

Si la part du livre I y est relativement aussi considérable, on ne saurait s'en étonner : il a toujours soulevé pour la critique un intérêt particulier. Il traite en effet des causes de la guerre, ce qui appelle évidemment la discussion. Et il contient en outre deux passages, qui ne cessent de susciter les commentaires des historiens ou des philologues; ce sont ceux que l'on appelle l'Archéologie (I, 2 à 23, ou 2 à 19) et la Pentékontaétie ou les Cinquante Années (I, 89 à 118). Dans les deux en effet, Thucydide est amené (la première fois pour prouver qu'il n'y eut rien de vraiment considérable dans les époques du passé, la seconde pour exposer la formation de l'empire d'Athènes) à ouvrir une parenthèse pour remonter dans le passé, utilisant des moyens d'information plus ou moins précaires, choisissant et raisonnant, résumant aussi. Dans l'Archéologie comme dans la Pentékontaétie, il n'est plus pour nous la source unique, et il est souvent bien loin (ainsi pour la première) d'être la source principale. La critique en est donc plus nécessaire, et la méthode qu'il suit plus révélatrice. En particulier, si la Pentékontaétie appelle surtout des compléments et des correctifs, l'Archéologie, elle, apparaît, dans ses erreurs et ses trouvailles, comme un modèle de construction intellectuelle.

Dans l'ensemble, sur ce livre I, les solutions adoptées par M. Gomme tendent d'ailleurs moins à critiquer Thucydide qu'à l'expliquer, et éventuellement à le compléter quand des renseignements nous manquent pour le comprendre. L'introduction signale ainsi rapidement tout ce que Thucydide omet, soit parce qu'il le trouve évident, soit parce qu'il se l'interdit : on trouvera là des remarques utiles sur les conditions matérielles des guerres, ou sur l'organisation des flottes et des armées.

De ce point de vue, un rapprochement peut être fait avec les travaux de M. Grundy, si différents qu'en soient le ton et la méthode. On connaissait de M. Grundy le gros volume paru en 1911 sous le titre *Thucydides and the History of his Age.* Ce livre vient d'être réimprimé, en 1948, accompagné cette fois d'un second volume de 256 pages. M. Grundy y a groupé un certain nombre d'essais, où il reprend, de façon un peu rapide, les mêmes idées, et dont certains portent soit sur la topographie, soit sur l'histoire des partis à Athènes ou à Sparte.

Quoi qu'il en soit, on voit donc surgir ici la notion des « silences » de Thucydide.

Et sans doute l'on est bien revenu sur la tentation de faire de ces « silences » un reproche à Thucydide; en particulier, le vieux grief d'avoir méprisé les facteurs économiques a été écarté par la plupart (voir Gomme, Finley, Lord et notre *Thucydide et l'Impérialisme athénien;* la discussion est reprise dans les Harvard Studies de 1940 par S.-B. Smith).

Mais pourtant indiquer ces silences, c'est déjà caractériser Thucydide. En voyant comment il sacrifie tout ce qui a trait à la domination athénienne et simplifie les traits de l'ambition athénienne, on saisit déjà l'importance qu'il attache à cette dernière. En voyant comment il choisit ou interprète, analyse ou démontre, on décèle déjà sa présence propre. On reconnaît par là le lien étroit qui existe entre les deux ordres d'études, et l'on comprend que les véritables résultats ne puissent être dégagés qu'en fonction des deux réunis.

II. — EXPRESSION ET COMPOSITION

Le style de Thucydide avait été l'objet, avant la guerre, de diverses études, et notamment d'un grand ouvrage de Jan Ros S.-J. sur la Variatio, ou désir d'éviter dans l'expression un parallélisme exact (*Die* Μεταβολή (*Variatio*) *als Stilprinzip des Thukydides,* 1938, 512 p.). L'apport le plus considérable, depuis cette date, est celui de M. Finley. Et il a l'avantage de mener tout droit de l'expression à la pensée, de Thucydide à ses contemporains, en caractérisant avant tout ce que l'on peut appeler un climat intellectuel. Il coïncide en cela avec une des tendances les plus marquées à l'heure actuelle, et le premier essai du nouveau livre de M. Grundy s'appelle « L'esprit d'une époque ».

M. J. H. Finley avait, aussitôt avant la guerre, exprimé ses idées dans trois articles très importants des *Harvard Studies* (*Euripides and Thucydides,* 1938, pp. 23-68; *The Origins of Thucydides' Style,* 1939, pp. 35-84; et *The Unity of Thucydides' History,* vol. spécial, 1940, pp. 255-298) : il les a reprises en une synthèse générale et très suggestive sur laquelle nous aurons à revenir à plusieurs reprises. Le volume, intitulé *Thucydides,* a été édité en 1942 et réimprimé en 1947. Il compte 344 pages. Après avoir caractérisé l'arrière-plan politique et intellectuel, l'auteur y analyse avec pénétration toute l'œuvre, et dégage les conclusions sur le style et sur la pensée de Thucydide.

Relativement au style, et en particulier au style antithétique, M. Finley le rapproche de la sophistique; mais — fait important — il en montre l'existence à Athènes bien avant la visite de Gorgias (ce dernier n'aurait fait, d'après lui que le pousser à la limite). Ce style d'analyse

intellectuelle, et toute l'argumentation traditionnelle de l' εἰκός, du συμφέρον, de la φύσις, lui paraissent l'effet naturel d'un effort d'adaptation aux conditions plus compliquées du monde contemporain. En conséquence le style que Thucydide prête à Périclès, par exemple, n'a rien d'anachronique : au contraire, il est le témoin fidèle (et il l'est jusque dans ses côtés archaïques et poétiques) de cette époque de Périclès, où les réalités se renouvellent, et où la prose prend sa place à côté du vers. Des comparaisons avec Euripide d'une part, avec Antiphon et la Constitution d'Athènes du Pseudo-Xénophon d'autre part, soutiennent la démonstration. Et M. Finley considère même que seule une illusion, fondée sur l'orthodoxie classique, a pu faire trouver ce style bizarre, ou difficile. (Il le compare, pour la difficulté, aux tragédies de Shakespeare ou aux sermons des débuts du protestantisme, pour la bizarrerie à la prose de Browne, Milton ou Donne).

Sans aller tout à fait jusque-là, on pourra du moins retenir bien des idées de ces analyses très riches, et en particulier l'idée que tous ces traits montrent un Thucydide étroitement lié par ses modes d'expression (stylistique et intellectuel) à la période où la pensée réaliste des sophistes a fait sa première et plus profonde impression.

On reconnaîtra d'ailleurs dans cette importance attachée à la dialectique sophistique un trait dont Louis Bodin avait fait le centre même de ses recherches. Seulement, au lieu de s'attacher à l'expression en général, il avait cherché à en retrouver l'application dans la composition même : dans la structure des discours antithétiques, dans les jeux subtils entre discours et récit.

Il relevait en effet dans les discours antithétiques tout un jeu de formules, se répondant exactement sans cependant être parallèles, et il décelait ainsi dans les mots mêmes la trace des articulations souvent savantes de la discussion. La dernière de ces études qu'il ait publiée est celle des *Mélanges Radet*, intitulée *Diodote contre Cléon, Quelques aperçus sur la dialectique de Thucydide* (*R.E.A.*, 1940, pp. 36-52). L'analyse serrée, et même difficile, de la dialectique l'y amenait à faire, au passage, une importante et convaincante rectification de sens.

Mais ce même emploi de formules précises, répétées ou corrigées d'un passage à l'autre, lui apparaissait aussi, et plus simplement cette fois, comme établissant des correspondances sûres entre un discours et d'autres, entre un discours et le récit avoisinant. Cela lui permettait de dégager, à partir de ces signes matériels de la composition, le sens général d'un épisode (par exemple la campagne de Brasidas en Thrace) ou même d'un livre (ainsi dans sa communication du Congrès Guillaume Budé de Strasbourg sur : *Alcibiade interprète à Sparte de l'appel des Syracusains au Péloponèse*). Bien qu'il n'ait pas donné l'étude d'ensemble qu'il projetait, et qui aurait été la synthèse de ces divers résultats, les exemples qu'il a apportés illustrent bien les caractères très particuliers de cette dialectique, et de cette composition. Et il n'est pas moins instructif de savoir qu'il tentait de montrer la similitude du procédé dans l'argumentation de Protagoras, chez Platon. Il existe à cet égard une étude importante sur le *Protagoras*, et il faut souhaiter qu'elle puisse être bientôt publiée, malgré la mort de son auteur.

III. — LA VÉRITÉ HISTORIQUE

Mais si vraiment les discours et les épisodes s'organisent ainsi en ensembles solidement charpentés, on voit qu'un nouveau problème ne tarde pas à se poser. Nous avons parlé en effet du style de Thucydide dans ses discours, de ses arguments, de sa dialectique, du sens même que sa composition donne aux divers épisodes; mais dans quelle mesure ces discours sont-ils donc de lui, et librement composés ? Le problème de la structure même des discours nous mène donc tout naturellement à celui de leur authenticité, c'est-à-dire à l'idée même que Thucydide se fait de l'histoire, et à l'impartialité qu'il y montre.

Thucydide s'est expliqué lui-même sur l'authenticité des discours, au chapitre I, 22, que l'on appelle parfois le « programme » ou le « chapitre de méthode ». C'est le fameux passage où il distingue entre faits et discours, et, réclamant pour les premiers la plus grande exactitude possible, présente pour les seconds un programme différent, plus nuancé, où jouent un μέν et un δέ, un participe et une principale, un τὰ δέοντα enfin, sur lequel on a discuté. Ce chapitre a été l'objet d'études extrêmement détaillées, et souvent subtiles. Juste avant la guerre, les deux ouvrages de Grosskinsky (*Das Programm des Thukydides*, Berlin, 1936) et de H. Patzer (*Das Problem der Geschichtsschreibung des Th. und die Thukydideische Frage*, Berlin, 1937) insistaient tous deux, quoique avec des différences, sur le fait que Thucydide ne vise pas à l'exactitude en ce qui concerne les discours; l'ordre de vérité qu'il envisage pour eux est différent; sans être « subjective », celle-ci doit correspondre, non pas aux paroles effectivement prononcées, mais à l'intelli-

gence des situations données (cf. aussi Finley; Gomme interprète le passage comme tendant au contraire à l'exactitude).

Au total, deux faits sont à considérer. Le premier est que Thucydide n'emploie pas le discours à la légère, et que celui-ci n'est pas pour lui, comme pour certains de ses successeurs, une fantaisie rhétorique destinée à embellir son œuvre; enfin que s'il résume, s'il condense, s'il choisit, il ne fait pas en cela autre chose que ne fait un historien moderne lorsqu'il expose la pensée de Démosthène, par exemple, d'après les divers discours conservés (Gomme).

Cependant il est vrai aussi que le choix se fait, chez Thucydide, avec une force et une autorité assez remarquable. Lorsque l'on voit, comme nous l'indiquions, les discours se répondre entre eux si rigoureusement (même quand les circonstances où chacun se place rendent cette correspondance particulièrement invraisemblable), quand on les voit répondre aussi de façon textuelle à mille détails du récit, s'organiser enfin autour de thèmes déterminés, il est évident qu'une certaine intention de Thucydide se fait jour dans cette organisation, qu'il y fait apparaître un certain aspect des faits, authentique à ses yeux, mais fortement élaboré. Et dans la mesure, par conséquent, où cette élaboration est chez lui plus poussée qu'ailleurs, on peut dire que les discours sont dans son œuvre un élément de l'analyse, qui, pour tendre à la vérité, n'en est pas moins personnel.

Cette valeur particulière des discours, et le rôle qu'ils jouent dans la composition de l'ensemble ont été mis en lumière par différents travaux. Citons en particulier, à côté des analyses de Louis Bodin (et de certaines remarques de Finley) le livre récent de O. Luschnat, qui s'est attaché uniquement, mais systématiquement, à ceux pour lesquels la chose était la moins évidente, à savoir les discours militaires (*Die Feldherrnreden im Geschichtswerk des Thukydides*, 1942, 137 p.).

Mais dès lors il devient possible de dégager ces lignes générales de l'analyse, de retrouver. dans un discours ou une antilogie, et dans le récit qui les entoure, les points que Thucydide a voulu faire apparaître, l'explication qu'il donne des faits, le jour dans lequel il présente un argument : il devient possible de parler d'une interprétation, d'un jugement de Thucydide.

Ceci implique-t-il de sa part une forme de partialité ? Le mot risquerait de tromper. Car il juge, c'est vrai (M. Pearson l'a même montré récemment pour le simple récit). Mais il juge au nom d'idées, en écartant tout ce qui serait contingent ou directement personnel. Ce n'est point être partial que d'oser prendre parti, et condamner, par exemple, Cléon (trop de témoignages justifient cette sévérité). Quiconque étudie ses jugements est obligé de s'incliner, de reconnaître qu'ils sont fondés, et mesurés (on en trouvera un exemple dans l'étude de M. P. Cloché, intitulée *Thucydide et Lacédémone*, dans *Les Etudes classiques* de 1943, pp. 81-113). C'est de la même façon que ses sentiments moraux eux-mêmes s'effacent devant la rigueur objective de son analyse.

Mais ce qui intervient, ce qui peut dérouter, c'est précisément la force de son esprit, et la hauteur de son dessein. Si nous le reconnaissons, lui, à chaque page de son œuvre, si un tracé parfaitement et trop parfaitement compréhensible court au travers de l'ensemble, comme au travers d'un récit de bataille, c'est parce qu'à force d'intelligence il entend nous donner des événements une interprétation intime et complète. Il lui faut, au delà de ces événements, arriver à la « nature humaine », et à ce qui, du fait de cette « nature humaine » pourra se retrouver dans l'avenir. C'est là ce que M. Grundy appelle son « humanisme ». De fait, il est bien certain que par l'universalité et l'abstraction de ses analyses, par l'ampleur de ses vues, Thucydide présente ce caractère — assez remarquable pour un historien — d'atteindre au général en même temps qu'au particulier. Et si c'est là une tendance qui, comme le signale très bien M. Finley, lui est commune avec son temps, il l'a cependant manifestée plus fortement qu'aucun. Et en cela, bien que l'on trouve chez lui tous les scrupules de méthode qui fondent l'histoire sous sa forme scientifique, bien qu'il ait, parlant d'événements auxquels il avait été mêlé, su considérer les faits sous leur jour le plus objectif, il est indéniable qu'il les dépasse : il introduit là une notion de l'histoire qui, comme le signale M. Aymard, diffère de la nôtre, mais qui, en un sens, fait aussi sa grandeur.

Tous ces traits semblent donc nous autoriser à chercher dans l'œuvre des opinions, des idées. des doctrines qui soient celles de Thucydide. Ils nous suggèrent que sa pensée, tout en respectant les faits, les individus, et leurs arguments respectifs, tout en les traitant avec objectivité et impartialité, les enveloppe et s'affirme à travers eux. Mais il va de soi que pour la dégager, on ne saurait jamais être assez prudent; les historiens ont raison de nous rappeler que lui aussi est historien, non philosophe, et qu'il ne convient pas d'interpréter son texte comme une composition personnelle ou arbitraire. Leur avertissement doit nous toucher. On ne peut en effet prêter sans plus à Thucydide les propos de ses orateurs, et l'on ne peut pas non plus, parce qu'il juge favorablement tel ou tel personnage, considérer qu'il pense tout ce que ceux-ci pensaient, ou qu'il aurait soutenu les arguments qu'il leur a fait soutenir (Gomme). Seuls les rapports entre le

récit et les discours, entre les passages où Thucydide s'exprime en son nom et les autres, nous permettent d'approcher une pensée, qui constitue comme la charpente même de l'œuvre, et qui, à ce titre, se confond quelquefois pour nous avec l'évidence même.

IV. — LA GENÈSE DE L'ŒUVRE

Mais s'il est de ce fait possible de chercher à dégager les éléments d'une pensée de Thucydide, il conviendrait, avant d'examiner à quels résultats peut mener une telle recherche, d'envisager une question préliminaire, et qui n'est pas sans importance; c'est la question de la genèse de l'œuvre. Car la valeur de chaque jugement et l'unité de la pensée peuvent évidemment en dépendre.

Le problème de la genèse de l'œuvre a été posé par Ullrich en 1846, et n'a cessé d'être discuté depuis lors. La théorie généticiste consiste à penser (d'après la vraisemblance et d'après des indices) que Thucydide n'a pas attendu vingt-sept années, dans lesquelles il faut compter un temps de paix, pour commencer l'histoire de la guerre du Péloponèse. Quand, dès lors, il fait, dès les premiers livres, des allusions à la fin de la guerre, il s'agit de remaniements. Les partisans de cette théorie se sont donc attachés à retrouver des traces possibles de ces remaniements; ils ont cherché des indices de datation, et, depuis Schwartz, relevé dans la pensée même de Thucydide des variations ou une évolution. Mais depuis le livre de Schwartz, paru en 1919, et qui poussait cette théorie à l'extrême, distinguant dans l'œuvre quantité de morceaux divers, contradictoires, et souvent maintenus côte-à-côte par la seule incompréhension d'un « éditeur », une réaction s'est bientôt esquissée, à travers les travaux de Pohlenz et de Schadewaldt; et l'école unitaire a retrouvé des adeptes. H. Patzer présenta en 1937 une critique vigoureuse et systématique des divers arguments généticistes (ouvrage cité plus haut). Et en 1940 M. Finley donna (dans le troisième des articles cités plus haut) une démonstration positive de l'unité qui existe dans la pensée de Thucydide. Il prit pour cela comme point de départ les livres Siciliens, et fit voir que les thèmes principaux de ces livres pouvaient être suivis dans le reste de l'œuvre. Aussi, suivi par Lord, proposa-t-il d'écarter définitivement toutes ces recherches vaines de datations différentes et de couches successives.

Peut-être y a-t-il là quelque chose d'un peu rapide, et qui n'épuise pas absolument toutes les difficultés du problème. Il ne peut être question d'en discuter ici. Du moins souscrira-t-on volontiers à ce qui est dit sur l'unité de la pensée.

Notre étude sur *Thucydide et l'Impérialisme Athénien — La pensée de l'historien et la genèse de l'œuvre* partait au contraire (de même encore que l'article de M. Hammond, dans le *Classical Quaterly* de 1940) de l'hypothèse généticiste. L'objet de cette étude était de chercher, selon cette hypothèse, la date possible des divers passages où Thucydide traite de cette réalité, à ses yeux capitale, qu'est l'impérialisme d'Athènes, et, en précisant leur portée, de voir comment ces divers résultats pouvaient s'organiser entre eux. Sans doute ces recherches de datation comportent-elles nécessairement une grande part d'incertitude. Néanmoins il y a des points fixes, des jugements d'ensemble comme II, 65, qui expriment une pensée nettement tardive. L'on peut d'autre part recueillir des indices, délimiter, d'après la composition même, ce qui fait bloc ou non, comparer avec les textes contemporains d'Euripide, d'Aristophane, des comiques, du Pseudo-Xénophon. On arrive ainsi à distinguer certains passages qui, quel qu'ait été le mode pratique de rédaction de l'œuvre, et quel qu'ait été l'état des notes ou de la rédaction première, paraissent du moins porter plus nettement que les autres la marque de préoccupations postérieures à 404, et avoir été, contrairement au contenu de ces notes ou de cette rédaction première, « pensé » après 404. (On a proposé — sans grande certitude il est vrai, au moins dans certains cas — d'y ranger en particulier la seconde partie du discours des Athéniens à Sparte, l'Oraison Funèbre, des éléments du dernier discours de Périclès, des passages relatifs à Brasidas, le dialogue de Mélos, etc...)

Mais jamais la confrontation de ces passages avec les autres ne révèle une contradiction dans la pensée de Thucydide. Elle révèle seulement de légères différences d'orientation ou de ton, mais qui n'ont rien à voir avec un revirement : au contraire, elles suggèrent que Thucydide, après 404, n'a remanié son œuvre (ou complété ses notes) que pour défendre plus ardemment et plus fortement ce qu'il avait auparavant soutenu, et pousser plus à fond encore la profondeur de son analyse. On découvre donc bien une différence après 404, un seuil, mais au delà de ce seuil tout ce qui caractérisait Thucydide se retrouve non pas altéré, mais avivé.

C'est dire que pour l'unité de la pensée ou de la méthode de Thucydide, les conclusions d'une telle recherche, si différent qu'en soit le principe, s'accordent, en somme, avec le sentiment des unitaires.

V. — LA PENSÉE

Définir la pensée de Thucydide dans l'ordre politique a été ces dernières années, l'objet des articles et des travaux les plus nombreux. Certains se sont attachés à préciser les notions fondamentales sur lesquelles cette pensée repose. C'est le cas, par exemple, du livre de G.-F. Bender : *Der Begriff des Staatsmannes bei Thukydides* (Würtzbourg, 1938, 114 p.). D'autres se sont attachés soit à des jugements précis (ainsi H.-D. Westlake, sur Nicias, dans le *Classical Quaterly* de 1941), soit à des passages déterminés, le plus important et le plus étudié étant certainement le dialogue de Mélos (on peut citer, après Méautis dans la *Revue des Et. grecques* de 1935. Bartoletti, dans la *Riv. di Fil. e d'Istr. Classica* de 1939, Deininger, dans une dissertation de la même année, enfin F. Wassermann dans les *Trans. and Proc. of the American Phil. Ass.* de 1947).

Dans l'ensemble, Thucydide indique lui-même à II, 65 le schéma général de sa pensée : il y a pour lui Périclès, qu'il admire, et ses successeurs, qui causèrent la chute d'Athènes.

La place de Périclès est en effet considérable dans l'œuvre (E. Bayer traite cette question dans les *Würtzb. Iahrb.* de 1948), et l'admiration de Thucydide est nette. M. Finley insiste. dans le premier chapitre de son livre, sur la force et l'indépendance d'esprit qu'impliquait une telle attitude chez un homme de la famille de Cimon. Peut-être faudrait-il pour en juger, pouvoir nous représenter mieux et la généalogie exacte de Thucydide et les conditions politiques du moment. Quoi qu'il en soit, en dehors même de II, 65, ce sentiment apparaît dans la teneur de l'exposé sur les causes de la guerre — exposé qui disculpe Périclès —, dans la fermeté de l'analyse par laquelle est justifiée la politique militaire de Périclès, fondée sur le système de la thalassocratie. enfin dans la chaleur même qui anime l'Oraison funèbre. Ce trait distingue nettement Thucydide d'Aristophane, avec qui l'historien se rencontre, lorsqu'il s'agit des successeurs de Périclès. Il le rapproche parfois d'Euripide. En tout cas, après avoir montré comment, dans son style, ses arguments, ses problèmes, Thucydide avait été formé par l'époque de Périclès et y était resté fidèle. M. Finley est fondé à dire, de même, que cette époque devait rester le modèle par rapport auquel Thucydide jugea de la suite. Et peut-être peut-on ajouter que cette fidélité se trouva encore avivée, du jour où la défaite eut déplacé l'équilibre des opinions, rendant la critique aisée, et rejetant dans l'irréel toute la grandeur du passé.

Cela ne veut pas dire qu'admirateur de Périclès, et tout pénétré des notions sur lesquelles celui-ci faisait reposer l'empire maritime d'Athènes, Thucydide admirât pour autant, en eux-mêmes, l'impérialisme ou la démocratie. Au contraire, dès que Périclès n'est plus là pour freiner les passions de la multitude, Thucydide montre les défauts inhérents à ces derniers se déchaînant selon une évolution presque nécessaire, dont il analyse les étapes.

Il y a d'abord des fautes politiques : des imprudences à l'extérieur, des divisions à l'intérieur, des fautes de tactique aussi. Mais il suffit de lire l'analyse que fait Thucydide de la politique athénienne, dans le dialogue de Mélos par exemple, pour voir que ces fautes ont aussi une signification d'ordre moral. C'est de la force et du droit, des Dieux et de l'intérêt, que discutent les orateurs; c'est à ces notions-là que Thucydide fait remonter le débat. Et c'est bien cette « nature humaine » dont nous parlions plus haut, qui en fin de compte explique les erreurs particulières, oppose entre eux les démagogues, entraîne la foule à vouloir plus. Ce degré d'abstraction dans l'analyse montre Thucydide soucieux toujours d'atteindre au permanent. Il justifie que l'on puisse, à propos de l'impérialisme, chercher à dégager des lois (loi politique, loi psychologique, loi philosophique) auxquelles les orateurs se réfèrent, et qui constituent bien l'armature des divers jugements de Thucydide.

Ajoutons cependant que de telles lois trahissent son désir d'atteindre au permanent, mais ne définissent pas ce que l'on peut appeler un déterminisme. Thucydide laisse sa place à la τύχη : il laisse aussi sa place à la πρόνοια des hommes, à l'intervention des individus. Il croit qu'avec Périclès, Athènes aurait pu rester modérée, rester victorieuse. Il croit que la raison peut mettre un frein aux entraînements de l'hybris et de l'ambition, à toutes ces forces enfin que libère si volontiers la guerre, et dont nul n'a mieux que lui analysé le mécanisme (III, 82 et suiv.). Ce mécanisme, chez Thucydide, n'exclut pas plus la liberté, que le réalisme, avec lequel il l'analyse, n'exclut le sens moral (on trouvera des indications sur cette opposition dans un article de E. Topitsch, Ἀνθρωπεία φύσις *und Ethik bei Thukydides* dans les *Wiener Studien* de 1943-47).

Mais c'est ainsi sur une nouvelle série de problèmes que nous terminerons cette revue; et, pour mettre en place ces notions — si grande est la profondeur de vues à laquelle atteint Thucydide — c'est vers les historiens de la philosophie qu'historiens et philologues devront en définitive se tourner.

Jacqueline DE ROMILLY.

BIBLIOGRAPHIE

L. Nougaret : *Traité de Métrique latine classique* Paris, Klincksieck, 1948, 134 p. in-8°.

M. Lavarenne : *Initiation à la Métrique et à la Prosodie latines.* Paris, Magnard, 1949, 163 p. in-8°, 350 fr.

Bonne année pour la métrique latine, puisqu'après un long silence nous avons à quelques mois d'intervalle ce *Traité* et cette *Initiation*, — je suis l'ordre chronologique. — Il y a un demi-siècle environ que la confection de vers latins a disparu de la licence et des concours et que l'on n'exige plus des rhétoriciens et des étudiants de faire en centons de Virgile l'éloge du téléphone. Mais ce n'est pas une raison pour ne pas connaître et comprendre la versification des auteurs. Au contraire. Or la métrique fait peur. Au certificat d'Etudes Latines par exemple l'ignorance est totale; cette discipline est si négligée dans les premières supérieures que les cagneux cherchent des hexamètres dans les prologues de Térence et s'étonnent de les trouver si petits. A l'agrégation, tirer une leçon sur le vers de Lucrèce ou de Lucain, est tenu pour une malédiction céleste. Avec les deux livres qui viennent de paraître on aura moins d'excuses que jamais.

Agrégé de grammaire et professeur à Janson, M. Nougaret est bien connu des candidats au certificat de philologie de la Sorbonne, à la préparation desquels il a souvent et efficacement collaboré. On sent qu'il a suivi les conférences où Louis Havet avec sa rigueur de méthode légendaire initiait les étudiants à la métrique grecque et latine. Ce traité est en quelque sorte une nouvelle édition du fameux cours rédigé par Duvau. Nouvelle édition nécessaire puisque depuis cette soixantaine d'années on a beaucoup travaillé sur ces difficiles questions. Ainsi le chapitre IV sur la versification iambo-trochaïque ou dramatique constitue une mise au point excellente, où l'auteur ne craint pas le cas échéant de s'écarter de notre vieux maître. Pour ce qui est des idées directrices je fais compliment à M. Nougaret d'avoir eu le soin de dégager la façon dont les poètes latins ont su adapter les modèles grecs « aux exigences de leur langue et aux tendances de leur goût. »

A ses travaux sur Prudence M. Lavarenne joint le souci de faciliter l'étude du latin à tous de la sixième à l'agrégation et de faire profiter un large public de ses convictions pédagogiques. Cette activité variée lui donne parmi les latinistes de nos facultés une figure plutôt originale. Il a voulu faire un guide commode pour les étudiants et y a réussi. Le chapitre final sur la prononciation et l'accentuation est honnête, dans le bon sens du mot, encore que je n'approuve pas qu'on préconise une prononciation pour les lycées et une autre pour les universités; hélas, nous ne sommes pas près d'avoir le courageux ukase ministériel qui imposerait une fois pour toutes et partout la prononciation restituée ! M. Lavarenne a eu l'idée neuve de proposer pour clore chacun de ses chapitres un exercice qui prouvera au lecteur s'il a compris ou non; car, selon la mode actuelle dans les digests et almanachs, on trouve en fin de volume sous forme de corrigés la solution de ces petits problèmes. Je me demande si M. Lavarenne a été bien inspiré en ne traitant, contrairement à l'habitude, de la prosodie qu'après avoir traité de la métrique, ce qui occasionne des redites. Reproche plus grave : il y a confusion constante entre quantité de syllabes et quantité des voyelles, ce qui peut induire en erreur les apprentis phonéticiens.

Ces deux ouvrages étant contemporains, il était naturel de les présenter en diptyque; mais alors on est en droit de me demander auquel va ma préférence. Si je me dérobe, les plus indulgents insinueront que j'ai été marqué par le séjour que j'ai fait dans une université normande, le plus grand nombre me taxera de lâcheté. Par chance mes deux collègues me permettent gentiment de me tirer de cette épreuve digne d'un jeu de société. Ils se sont en effet proposé des buts différents, et je crois en conscience que chacun a touché juste. Le livre de M. Lavarenne se recommande aux débutants, dont beaucoup lui resteront fidèles; les études de spécialiste de M. Nougaret rendront le sien indispensable à tous ceux qui voudront pousser plus avant l'étude de la métrique latine.

Marcel Durry.

Emile Thevenot, *Les Gallo-romains* (Collection « *Que sais-je ?* », n° 314). Paris, Presses Universitaires de France, 1948; 1 vol. in-12, 128 pages.

L'auteur de ce petit livre a déjà donné dans la même collection une *Histoire des Gaulois* (1946), dont ce tableau de la civilisation gallo-romaine est en quelque mesure la suite. Il est bien connu des archéologues par des articles ou des mémoires qui portent surtout sur la Bourgogne et l'Est de la France; on notera que c'est à ces régions qu'il emprunte volontiers les exemples dont il illustre le présent ouvrage. Avec les livres d'un caractère analogue que M. Albert Grenier, le maître actuel des études gallo-romaines, a donnés à la collection *Connais ton pays*, chez Didier, *La Gaule celtique*, 1945, *La Gaule, province romaine*, 1946, le lecteur français n'aura plus d'excuse, s'il n'a pas sur le passé celtique et gallo-romain de son pays les lumières voulues.

C'est un fait cependant que trop peu de gens encore s'intéressent chez nous aux antiquités nationales, fait d'autant plus singulier que notre enseignement fait par bonheur la part très large à Rome. Mais plus d'un de nos maîtres qui est familier avec Cicéron ou avec Tacite, qui s'oriente aisément sur les sept collines ou sur le forum n'a que des notions vagues sur ce que son propre pays présentait à l'époque de la romanisation. Aussi l'archéologie ne rencontre pas toujours du côté de notre Université toutes les ressources qu'elle devrait y trouver et ce manque d'intérêt a pour résultat une organisation générale où les crédits et les postes ne sont que très maigrement accordés à ces recherches. Le contraste est frappant avec des pays voisins. La tentative féconde, née en pleine occupation, des efforts conjugués de M. Carcopino et de M. Albert Grenier a déjà donné de fort beaux résultats, mais elle était un point de départ et c'est un fait que les progrès sont actuellement encore trop lents.

Il faut d'autant plus se féliciter que les ouvrages dont je viens de parler (et il faudrait leur joindre le très beau livre, plus ample, riche d'idées et de conjectures de M. Ferdinand Lot sur *La Gaule* (Collection *Les Grandes études historiques*), A. Fayard, 1947) diffusent dans le public cultivé les connaissances nécessaires pour suivre les progrès de la science. M. Thevenot nous donne plutôt un tableau qu'une histoire. Quatre chapitres nous décrivent tour à tour l'organisation politique, les conditions de la vie économique, les grands faits de

la civilisation et de la religion, enfin la décadence et la fin de la Gaule romanisée. A la différence de certaines tendances où l'hypothèse romantique se perd en regrets qui m'ont toujours semblé injustes et vains, M. Thevenot rend pleinement justice à ce que Rome a su animer et faire vivre. Certes il montre heureusement comment la religion, sous le voile de l'*interpretatio romana*, reste en son fonds inchangée, comment figures de divinités, rites, types et lieux de sanctuaires perpétuent les vieilles traditions gauloises. Mais l'accueil fait par la noblesse et le peuple à la civilisation classique ne s'est pas adressé seulement à des progrès économiques et matériels. L'élargissement de l'horizon intellectuel à la mesure du monde connu est autrement important que la préservation d'on ne sait quelle originalité raciale dont rêvent les celtisants attardés.

Dans l'organisation politique il faut savoir gré à M. Thevenot d'avoir souligné ce qu'il appelle « l'exaltation des capitales » (p. 19). Il emprunte à Camille Jullian une citation excellente, qui montre les Romains s'appliquant « à enraciner le principe éternel de la cité antique, la prééminence d'une ville sur le territoire de la nation ». Jullian, avec sa probité d'historien, se devait de souligner un fait qui pourtant ne flattait pas ses tendances, parfois assez celtisantes, comme on sait. Au moment de la conquête la Gaule en était arrivée à ce point de ne pouvoir réellement progresser que si elle acceptait la condition essentielle de la civilisation antique : la ville centre de la cité. L'influence purement commerciale des Grecs de Marseille, sans les légions romaines, n'y aurait vraisemblablement pas suffi.

Pour la vie matérielle, M. Thevenot initiera le lecteur à l'étude de la structure agricole, notamment à l'aide de la toponymie et de l'archéologie, il lui donnera quelques notions peut-être un peu brèves, étant donné l'importance de cet élément d'études, sur la céramique (p. 44), un très bon développement sur le réseau routier.

Pour cette diffusion du latin, dont l'extraordinaire rapidité nous surprendra toujours, il insiste avec raison sur la cause essentielle : l'ardeur avec laquelle les Gaulois eux-mêmes se sont jetés à son étude. Ni le soldat (il n'y eut rien qui ressemblât à une occupation), ni le commerçant n'ont été les pionniers. J'ai déjà dit les mérites des pages sur la religion.

Pierre BOYANCÉ.

DEUXIÈME PARTIE

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

CHRONIQUE DE LA LANGUE FRANÇAISE

I. — DÉFENSE DE LA GRAMMAIRE

L'Information Littéraire pouvait-elle, sans mentir à son titre, accueillir un grammairien parmi ses rédacteurs ? Il paraît que cette initiative était attendue de quelques-uns; les raisons de la prendre ne manquent pas, en effet. Puisqu'un choix — discutable, lui — me fait ouvrir le feu, j'indiquerai simplement, aujourd'hui, les plus pressantes, quitte à dire plus tard quelle sorte d'efficacité devrait avoir une telle chronique.

Le mal est connu et bien d'autres avant moi l'ont diagnostiqué. Mais comme il empire, certains, dont je suis, ne relâcheront pas leurs efforts avant d'avoir fait aboutir la petite révolution qui en couperait les racines.

D'apparence, notre Enseignement secondaire est une belle demeure, bien ordonnée. On doit même dire, pour être juste, que la structure en est ingénieuse et que tout y est conçu pour qu'un écolier s'élève régulièrement et par les voies les plus conformes à ses goûts, ou à ses aptitudes, du rez-de-chaussée aux étages largement éclairés du sommet.

Mais laissons les sommets et occupons-nous des étages du bas. C'est là, dans les premières classes, que

l'enfant se forme, reçoit les rudiments, acquiert ce savoir élémentaire qui est comme le terreau où se nourrissent les racines de la culture. A ce moment-là, les spécialités jouent un rôle modeste; le meilleur du temps d'étude y est consacré aux classes principales — tenues par un seul maître lorsque les conditions les meilleures d'enseignement sont réalisées — et ces classes s'ouvrent sous une même enseigne popularisée par l'imagerie : cette femme à férule sous les traits de laquelle le statuaire de Chartres a représenté la grammaire.

Classes de grammaire, classes de lettres, ces dénominations traditionnelles couvrent les deux grandes étapes du chemin qui conduit un élève de la 6e au Baccalauréat. Ces deux parties de la route diffèrent à tel point que le passage de l'une à l'autre entraîne pour les enseignés un changement d'esprit et d'atmosphère sensible. En 3e, l'enfant est introduit pour la première fois dans le monde de l'art. Jusque-là une page de prose, un poème étaient matière de dictée, occasion d'analyse et d'application de règles; si l'enfant y prenait un plaisir esthétique, c'était accessoirement et sans pouvoir analyser les causes de son rire ou de son émotion. Désormais, on lui enseignera à reconnaître dans l'œuvre littéraire une création méditée, concertée; on l'invitera à découvrir et à traduire le message qu'elle porte, on l'habituera vaille que vaille à retrouver sous les personnages, sous l'intrigue, sous l'ordonnance poétique, autant de problèmes techniques que l'auteur a eu à résoudre. Pour cela, les maîtres useront d'un langage nouveau, et les meilleurs savent conduire cette initiation jusqu'au point où, par les Lettres, le sens d'une certaine beauté s'enracine chez des adolescents près de s'épanouir et devient un élément organique de leur vie spirituelle. Dans cette vue, l'Agrégation des Lettres se distingue de l'Agrégation de Grammaire par l'importance qu'y prennent la leçon et l'explication proprement esthétique des textes.

Tout cela est bon, raisonnable et, sur le plan de la pédagogie, incritiquable. Mais il faut se rabattre sur un conditionnel et dire : tout cela **serait** bon... si ces proportions, cette harmonie étaient maintenues Or elles ne le sont pas. Derrière la façade et les programmes, observons comment vont les choses, tant du côté des enseignants que du côté des enseignés. Aussi bien n'y a-t-il pas deux problèmes, mais deux aspects conjoints d'un seul et unique problème.

***

Sur un point, nous sommes, je pense, tous d'accord, latinistes et francistes : c'est que le maître principal — dans le premier cycle — ne dispose pas d'assez de temps pour accomplir **toute** sa tâche. J'ai dit plus haut que les spécialités, à ce niveau, jouent un rôle modeste... C'était un peu pour conjurer le sort et dans l'espoir qu'elles n'empiéteront pas davantage sur les matières de base : latin et français dans les classes littéraires, français dans les classes scientifiques. Mais à parler franc elles tiennent trop de place encore et dans une saine économie des horaires le professeur principal devrait gagner une heure ou deux par semaine.

Cependant, aurions-nous gagné cette victoire que la situation du français n'en serait, je crois, pas meilleure ! Ici, quitte à provoquer des réactions un peu vives, je demanderai la permission d'exprimer mon avis sans ambages, car la netteté est, à mes yeux, le seul moyen de situer dans sa bonne lumière un problème délicat.

En dépit de prophéties alarmistes, je ne suis pas du tout persuadé que les études classiques — latines et grecques — traversent une crise et courent à leur perte. S'il y a crise, c'est dans l'Enseignement secondaire moderne qu'on en observe une, parce que l'on ne s'est jamais donné la peine de définir et d'harmoniser les éléments d'une culture moderne. Ce que l'on constate en revanche — et ce contre quoi l'on ne peut rien parce qu'il s'agit d'un mouvement « historique » — c'est un resserrement progressif du nombre des élèves qui fréquentent les classes de latin et de grec. Mais avant que, chez nous, ce nombre devienne infime il s'écoulera du temps... grâce aux dieux. Or, quand cette section n'accueillera plus que les élèves aptes à faire de bonnes études classiques et qu'on aura rendu à ceux-ci un peu de temps pour les mener à bien, il en sortira toujours de bons bacheliers, parce que les enfants auront reçu la marque de maîtres qui, sauf exception négligeables, sont de **bons** professeurs de latin et de grec. La raison en est simple. De la 6e à la 3e, presque tout le travail scolaire consiste dans un exercice d'analyse, appliqué aux langues mortes; dans une classe de latin ou de grec, la transposition proprement dite d'un texte ancien en français est un moment fort court qu'ont longuement préparé une analyse des phrases, un rappel des règles de la morphologie et de la syntaxe, des exercices de vocabulaire. Et c'est fort bien ainsi; cette technique est si indispensable que l'élève la pratiquera jusqu'au Baccalauréat : le plus grand pianiste ne se lasse pas de faire des gammes et d'exercer ses doigts par des études ! Il fut un temps, je veux le croire, où des élèves de seconde et de rhétorique possédaient assez bien cette technique pour traiter la version et le thème comme de véritables exercices de style; les amputations d'horaire, et certaines méthodes insensées que l'on a mises à la mode depuis trente ou quarante ans nous ont fait opérer là-dessus un sérieux recul; pour un élève de la section classique, le passage de la 4e à la 3e, ou de la 3e à la seconde, ne marque pas, par exemple, dans les langues anciennes, le même changement qu'en français. Soit ! Mais dans l'ensemble, le mal, ici, a engendré son remède. Le niveau des études latines et grecques a baissé, il ne s'est pas effondré; et l'analyse des notes données au baccalauréat montre qu'il se maintient à une honnête moyenne. Pourquoi ? J'en vois la raison principale dans le fait que les élèves ne peuvent pas, jusqu'à l'examen, se passer de l'aide de leurs grammaires et que les professeurs, obéissant à leur conscience et au simple bon sens, donnent jusqu'en rhétorique un caractère grammatical à leur enseignement. Toutes sortes de qualités dont s'honoraient les rhétoriciens d'autrefois manquent à nos bacheliers actuels, évidemment : finesse de l'interprétation, élégance du tour. Aussi bien, compte-t-on aujourd'hui deux années de Rhétorique Supérieure pour former un Candidat au concours d'entrée à l'Ecole Normale. Mais la base grammaticale existant, les Khâgnes et les Facultés forment d'honnêtes latinistes, de bons hellénistes. Aux concours d'Agrégation les épreuves de version latine et de version grecque sont, en général, celles qui « rendent » le mieux.

*
* *

Qu'en est-il du français, cependant ? Le public connait mal le dénouement de la petite comédie du Baccalauréat, et s'il la croit heureuse pour lire chaque année dans un hebdomadaire littéraire les trois ou quatre meilleures copies de la session, il se trompe; une statistique des notes l'éclairerait davantage. Pour mon compte, une expérience de près de vingt années d'enseignement me permet d'affirmer que les épreuves de français, tant à l'oral qu'à l'écrit, sont les plus décevantes de toutes. A la dissertation, nombre d'élèves se sauvent par leur connaissance des dates, des noms propres, et par la mémoire d'un bon cours; mais combien de copies où l'on sent du goût, une sensibilité personnelle, un art de la composition, je dirais même un certain sens du style, perdent nombre de points à cause de l'orthographe (bien sûr !) mais surtout à cause d'une ignorance tragique de la langue, de la valeur des termes, des temps et des modes, de la construction de la phrase ! Et à l'oral, si un élève est capable de situer en son lieu la page sur laquelle on l'interroge, s'il peut même replacer cette œuvre dans son temps et la caractériser avec exactitude, il perd pied, il se noie dès qu'on lui demande d'**expliquer** mot à mot le texte qu'il a sous les yeux ou de rendre compte de la moindre difficulté de langue et de style. Et malheureusement, ici, ni la Khâgne (je dois le dire) ni la préparation au Certificat d'Etudes françaises en Faculté ne remédient en quoi que ce soit au mal. La cause est perdue.

Or, depuis la 3e, cet élève n'a jamais ouvert une grammaire française; il n'a pas fait un seul **exercice** de français. La dissertation est un exercice que l'on juge sur l'intelligence du sujet, sur la valeur des arguments et sur son ordre de composition, et ces qualités, bien sûr, ne fleurissent pas sur rien, hors de tige si j'osais dire, puisque le devoir est écrit en français ! Oui, mais le paradoxe, qui tend à devenir la règle, est celui-ci : les élèves témoignent qu'ils comprennent, qu'ils sentent tout ce qu'il y aurait à dire sur un texte, sur un sujet, mais par **perception confuse;** et dans la genèse comme dans l'expression des idées, ils se montrent extraordinairement, anormalement pauvres. Et quand on les presse, quand on essaie de leur faire dire comment s'ordonne une phrase, sur quelle base syntaxique elle se développe, il ne faut pas longtemps pour s'apercevoir qu'ils n'ont aucune idée nette du système linguistique français.

Or ils devraient avoir un acquis, puisque, de la 6e à la fin de la 4e, les programmes prévoient un enseignement de la grammaire et de la langue française... Pourquoi donc ce bilan déficitaire ?

Je veux bien que le resserrement des horaires incline beaucoup de professeurs principaux à **aménager** leurs temps de classes et à gonfler ceux du latin et du grec aux dépens de celui de français; et j'en sais qui le font de la meilleure volonté du monde, dans cette vue fausse, désastreuse, qu'un Français sait et connait sa langue **de naissance** pour ainsi dire ! J'admets aussi que d'autres perdent encore du temps à enseigner une grammaire française « idéale » calquée artificiellement sur la grammaire latine. Mais le vrai péril qui menace, c'est le contact avec les candidats à la licence et les candidats à l'Agrégation qui me l'a révélé. Il ne se passe pas de mois que des étudiants sérieux, doués d'une vocation d'enseignants ne viennent me dire : « Mais comment enseigner le français, comment occuper une classe de grammaire française ? » Et le désarroi qu'ils manifestent en paroles, nous le décelons, au concours, comme à la licence, lors des épreuves écrites ou orales dites de grammaire et de philologie françaises... mais où l'on trouve tout — et du pire — sauf de la grammaire. Cette crise, ne l'imputons ni à un fléchissement de l'intelligence des étudiants, ni à un manque de goût pour les études linguistiques ! Les futurs maîtres n'en sont pas les responsables mais les victimes. Elle est une crise de l'enseignement du français — comme langue — et c'est nous, professeurs de Rhétorique Supérieure ou professeurs en Faculté, qui en portons la responsabilité. Nous avons, à un certain moment, rompu une tradition; celle-ci avait ses défauts et devait être corrigée; on est allé trop loin et on l'a brisée net. Plus précisément, il n'y a plus aujourd'hui aucun rapport, aucune continuité, entre ce qu'un candidat aux certificats de licence ou à l'Agrégation apprend au sujet de la langue française et ce qu'il aura à enseigner à ses élèves dans les classes de grammaire. Or je n'hésite pas à dire, en le jugeant aux fruits, que l'enseignement du français — comme langue — donné dans les Facultés n'est pas ce qu'il devrait être; et que, d'autre part, aucune doctrine saine (disons plus justement aucune doctrine) ne règle celui de notre langue dans les lycées ou dans les collèges.

Nombre de professeurs étrangers se scandalisent de la situation qui est réservée, en France, dans les classes, à l'enseignement du français. Le mal serait à demi conjuré et une chronique telle que celle-ci serait inutile, si nous ressentions tous nous-mêmes aussi vivement ce scandale. Mais le grave est cette sorte d'apathie qui fait juger normale par les uns, inévitable par d'autres, satisfaisante même par quelques-uns (rares, il est vrai), une situation aussi désastreuse. Ce n'est donc pas le tout de la dénoncer. Il faut dire précisément comment et pourquoi nous en sommes arrivés là. Ce sera, si l'on me permet, l'objet d'une autre chronique. Après quoi nous passerons à l'examen des remèdes, et ce **nous** est un vrai pluriel car j'espère bien que d'autres grammairiens coopéreront à ce travail.

R.-L. WAGNER.

POUR LE THÈME LATIN

Ayant plaidé la cause du thème latin dans le Bulletin de la ***Franco-ancienne*** et dans la ***Revue Universitaire,*** je me réjouis de voir que ***L'Information littéraire*** n'oublie pas dans sa partie pédagogique cet exercice important et intéressant. Puisque j'ai prétendu qu'il fallait le pratiquer avec constance et méthode, au lieu de l'oublier entre les trois compositions trimestrielles, je voudrais montrer par un exemple comment il peut prendre place dans un enseignement littéraire, pour prolonger et compléter l'étude des auteurs français.

Lorsque vient le moment de comprendre l'originalité de La Fontaine fabuliste, on peut expliquer un texte : ***Simonide préservé par les Dieux*** (I, 14), en le rapprochant des sources. On le compare à la fable de Phèdre (IV, 23; cf. Nevelet, p. 442), en utilisant et en discutant par exemple l'indication de l'Edition Radouant : « Ce récit est fidèlement imité par notre auteur ». On peut aussi proposer, comme sujet de version latine, le passage de Cicéron consacré à la même aventure (***De Oratore,*** II, 86); alors s'enrichit la comparaison : la narration cicéronienne est orientée vers sa conclusion et l'anecdote fournit un exemple de mémoire étonnante; le récit de Phèdre a inspiré La Fontaine, qui en a tiré trois moralités, la troisième étant seule suggérée par le fabuliste latin.

Ce n'est pas tout. La fable de La Fontaine a été mise en latin, comme beaucoup d'autres, par Fénelon, à l'usage du duc de Bourgogne; on discutera la traduction de Fénelon, on se demandera s'il a réagi comme nous en face du texte français; on verra qu'il a tantôt ajouté, les quelques additions étant suggérées par le souvenir de la fable latine, tantôt et surtout omis et condensé. En somme, Fénelon a refait la fable de La Fontaine, en se rapprochant de Phèdre. A-t-il méconnu les ornements de la fable « égayée », les intentions pittoresques et dramatiques de notre fabuliste ? Essayons donc une traduction plus exacte et plus compréhensive. Ainsi le thème latin fermera le cycle d'une série d'exercices littéraires; il s'appuiera sur l'explication française faite en premier lieu; il ouvrira des aperçus sur l'art de La Fontaine et sur sa conception de la fable, sur l'accueil fait à son œuvre (cf. Boileau, ***Art poétique,*** où la fable n'est pas citée parmi les genres poétiques).

Voici donc le texte de La Fontaine, la traduction de Fénelon, la critique et la traduction proposée. On pourra faire le même travail pour d'autres fables, grâce au livre de J. Bézy, ***Fables choisies de La Fontaine traduites en prose latine par Fénelon,*** Paris, 1904.

SIMONIDE PRÉSERVÉ PAR LES DIEUX

Simonide avait entrepris
L'éloge d'un athlète; et la chose essayée,
Il trouve son sujet plein de récits tout nus.
Les parents de l'Athlète étaient gens inconnus;
Son père, un bon bourgeois; lui, sans autre mérite;
Matière infertile et petite.
Le poète d'abord parla de son héros.
Après en avoir dit ce qu'il en pouvait dire,
Il se jette à côté, se met sur le propos
De Castor et Pollux; ne manque pas d'écrire
Que leur exemple était aux coureurs glorieux;
Elève leurs combats, spécifiant les lieux
Où ces frères s'étaient signalés davantage :
Enfin l'éloge de ces dieux
Faisait les deux tiers de l'ouvrage.
L'Athlète avait promis d'en payer un talent;
Mais quand il le vit, le galand
N'en donna que le tiers; et dit fort franchement
Que Castor et Pollux acquittassent le reste.
« Faites-vous contenter par ce couple céleste.
Je vous veux traiter cependant :
Venez souper chez moi; nous ferons bonne vie;
Les conviés sont gens choisis,
Mes parents, mes meilleurs amis;
Soyez donc de la compagnie. »
Simonide promit. Peut-être qu'il eut peur
De perdre, outre son dû, le gré de sa louange.
Il vient : l'on festine, l'on mange.
Chacun étant de belle humeur,
Un domestique accourt, l'avertit qu'à la porte
Deux hommes demandaient à le voir promptement.
Il sort de table; et la cohorte
N'en perd pas un seul coup de dent.
Ces deux hommes étaient les gémeaux de l'éloge.
Tous deux lui rendent grâce; et pour prix de ses vers,
Ils l'avertissent qu'il déloge,
Et que cette maison va tomber à l'envers.
La prédiction en fut vraie.
Un pilier manque et le plafond,
Ne trouvant plus rien que l'étaie,
Tombe sur le festin, brise plats et flacons,
N'en fait pas moins aux échansons.
Ce ne fut pas le pis; car pour rendre complète
La vengeance due au poète,
Une poutre cassa les jambes à l'Athlète,
Et renvoya les conviés
Pour la plupart estropiés.
La Renommée eut soin de publier l'affaire :
Chacun cria miracle. On doubla le salaire
Que méritaient les vers d'un homme aimé des Dieux.
Il n'était fils de bonne mère
Qui, les payant à qui mieux mieux,
Pour ses ancêtres n'en fît faire.

La Fontaine, **Fables,** I, 14; v. 8-60.

I. TRADUCTION DE FÉNELON

Pyctae laudes, pacta mercede[1], *pollicetur*[2] *Simonides. Res tentata jejuna*[3] *videtur; namque loco obscuro natus*[4] *athleta. Ergo poeta, parce*[5] *laudato heroe, ad Castorem atque Pollucem transvolat. Proelia locaque proeliis memoranda fuse canit. Hoc decus ad proeliantes redundare sperans, in laudandis Geminis duas operis partes insumpsit poeta*[6]. *Merces pacta talentum fuit; tertiam talenti partem tantum solvit athleta*[7] : « *Solvant, inquit*[8], *Gemini a te laudati, quod summae deest; ego vero te caenare hodie*[9] *apud me jubeo; splendide graecabimur. Delecti inter propinquos et familiares*[10] *convivae; adscriptus es illis* ». *Annuit Simonides; corde, vultuque ficto, acrem premens dolorem*[11], *ne gratiam cum praemio carminis amitteret. Hora condicta*[12] *venit; accumbunt mensis; auro, argento, Corinthio renidet, cantu plausuque laeta resonat domus; lautis dapibus onerantur mensae*[13]. *Interea servulus*[14] *accurrit :* « *Heus, inquit, Simonides, adstant januae duo juvenes conspersi pulvere, multoque sudore diffluentes*[15], *qui te paucis volunt; cito prodeas* ». *Exsilit*[16], *videt juvenes, nempe Geminos*[17]. « *Pro carmine grati monemus, inquiunt, ut properes domus impiae ruinam effugere* »[18]. *Effugit*[19]; *continuo ruit tectum, convivium convivasque, insuper et athletam opprimit*[20]. *Hinc late rumor*[21] *spargitur, virum diis gratum non impune laedi. Dein qui carmina jubent praemium duplicant*[22].

II. CRITIQUE

1. Inexact : force le sens de « avait entrepris ». — 2. Vocabulaire et temps inexacts. — 3. Simplification excessive de « plein de récits tout nus ». — 4. Résumé sec de deux vers; omission de « lui, sans autre mérite ». — 5. Cet adverbe plat résume deux vers. — 6. Traduction libre et mélange des vers 15-19. — 7. Omission d'un terme savoureux : « le galant » (= l'adroit coquin). — 8. Omission de « fort franchement ». — 9. Addition, venue de Phèdre. — 10. Inexact : superlatif « mes meilleurs amis ». — 11. Addition, venue de Phèdre. — 12. Addition, venue de Phèdre. — 13. Addition descriptive, venue de Phèdre; par contre, omission du v. 35 : « chacun étant en belle humeur ». — 14. Inexact pour « domestique ». — 15. Addition descriptive. — 16. Inexact (excessif). — 17. Omission d'un détail savoureux : « et la cohorte n'en perd pas un seul coup de dents ». — 18. Pourquoi ne pas garder le style indirect ? — Omission de l'avertissement familier : « la maison va tomber à l'envers ». — 19. Omission : « la prédiction en fut vraie ». — 20. Manquent les précisions sur l'effondrement et sur les estropiés (v. 45-53). — 21. La personnification épique de la Renommée (*Fama*) est tout à fait latine et expressive. — 22. Résumé rapide et sec des v. 55-59.

Si l'on fait abstraction des inexactitudes, le vocabulaire de Fénelon est satisfaisant; seuls sont discutables les emplois de *pycta, ae*, pugiliste (La Fontaine dit « athlète », terme plus large; *pycta* vient de la fable latine), et de *heros* pour un personnage qui n'était pas un demi-dieu. D'autre part le tour est latin. Mais la méthode de traduction, beaucoup trop libre, est inacceptable : ainsi trahi, le conte perd toute fantaisie.

III. TRADUCTION PROPOSÉE

Simonides conductus erat ut athletam quemdam laudaret, sed, re tentata, materiam existimauit nihil praebere nisi nudas narrationes : athletae gentem obscuram, patrem dumtaxat plebeium, ipsi nullam uirtutem esse. Materiam sterilem atque ieiunam ! Poeta de uiro postquam exorsus est et omnia dixit quaecumque dicere poterat, ad Castorem Pollucemque digreditur, quorum exemplum pugilibus gloriae esse non omittit, sed proelia laudibus effert, memoratis singulis locis ubi ambo[1] *insignes fuerant. Duas denique operis partes in laudandis Gemellis illis insumpsit. Talentum autem athleta pro mercede pactus erat, sed, opere uiso, callidus tertiam admodum partem dedit et apertissime professus est Castor Polluxque reliquum soluerent.* « *Tibi satisfaciant, inquit, ambo dei. Attamen te uolo inuitare; apud me cenatum ueni; geniis nostris indulgebimus; delecti sunt conuiuae inter propinquos familiarissimosque meos; quorum esto in numero* ». *Annuit Simonides, ne forte laudationis praeter praemium gratiam amitteret. Aduenit; epulantur; comedunt. Vnoquoque laetante, accurrit seruus monetque duos iuuenes ad ianuam stare qui illum cito uellent*[2]. *Exit e conuiuio nec comites mandere desistunt. Laudationis autem gemelli duo iuuenes erant. Vterque illi gratias agit et pro carmine admonet ut emigret : etenim iam fore ut illa*[3] *domus euertatur. Quae diuinatio uera fuit. Nam columna deficiente, camera quam nihil iam fulcit in conuiuium corruit, lances lagoenasque itemque ministros elidit. Qua re peior fuit altera : ut enim poetae ultio expleretur, tignum athletae crura fregit et conuiuas plerosque dimisit debiles. Fama uero curauit ut rem diuulgaret. Miraculum conclamauerunt omnes. Duplicata est merces qua uiri deis grati carmen dignum erat. Nullus erat ingenuus quin maiorum suorum laudationem quam maximo pretio faciendam locaret.*

---

1. Revoir à propos de ce thème les emplois de *duo* et de *ambo*.

2. Le passage du présent de narration dans la proposition principale au passé dans la subordonnée n'est pas moins latin que français; le présent de narration est un faux présent.

3. Correspond au style direct : *iam erit ut haec domus euertatur*.

E. de Saint Denis.

VERSION GRECQUE TRADUITE ET COMMENTÉE

(Pour une Première supérieure et la préparation à la Licence)

ESSAI DE RÉHABILITATION D'ALCIBIADE

TEXTE

Πρὸς δὲ τὴν πολιτείαν, οὐδὲ (1) γὰρ τοῦτο παραλειπτέον, ὥσπερ οὐδ' ἐκεῖνος αὐτῆς ἠμέλησεν, ἀλλὰ (2) τοσούτῳ τῶν μάλιστ' εὐδοκιμησάντων ἀμείνων περὶ τὸν δῆμον γέγονεν, ὅσον (3) τοὺς μὲν ἄλλους εὑρήσεθ' ὑπὲρ αὑτῶν στασιασάντας, ἐκεῖνον δ' ὑπὲρ ὑμῶν κινδυνεύοντα (4). Οὐ γὰρ ἀπελαυνόμενος (5) ἀπὸ τῆς ὀλιγαρχίας, ἀλλὰ παρακαλούμενος ἦν δημοτικός, καὶ πολλάκις ἐκγενόμενον αὐτῷ μὴ μόνον μετ' ὀλίγων τῶν ἄλλων (6) ἄρχειν, ἀλλὰ καὶ τούτων αὐτῶν πλέον ἔχειν, οὐκ ἠθέλησεν, ἀλλ' εἵλεθ' ὑπὸ τῆς πόλεως ἀδικηθῆναι μᾶλλον ἢ τὴν πολιτείαν προδοῦναι. Καὶ ταῦθ' ἕως μὲν συνεχῶς ἐδημοκρατεῖσθ' οὐδεὶς ἂν ὑμᾶς λέγων ἔπεισεν· νῦν δ' αἱ στάσεις (7) αἱ γενόμεναι σαφῶς ἐπέδειξαν καὶ τοὺς δημοτικοὺς καὶ τοὺς ὀλιγαρχικοὺς καὶ τοὺς οὐδετέρων ἐπιθυμοῦντας καὶ τοὺς ἀμφοτέρων μετέχειν ἀξιοῦντας. Ἐν αἷς δὶς (8) ὑπὸ τῶν ἐχθρῶν τῶν ὑμετέρων ἐξέπεσεν· καὶ τὸ μὲν πρότερον, ἐπειδὴ τάχιστ' ἐκεῖνον ἐκποδὼν (9) ἐποιήσαντο, τὸν δῆμον κατέλυσαν, τὸ δ' ὕστερον οὐκ ἔφθασαν (10) ὑμᾶς καταδουλωσάμενοι καὶ πρώτου τῶν πολιτῶν αὐτοῦ φυγὴν κατέγνωσαν· οὕτω σφόδρ' ἥ τε πόλις τῶν κακῶν αὐτοῦ ἀπέλαυσε (11) κἀκεῖνος τῶν τῆς πόλεως συμφορῶν ἐκοινώνησεν. Καίτοι πολλοὶ τῶν πολιτῶν πρὸς αὐτὸν δυσκόλως εἶχον ὡς πρὸς τυραννεῖν ἐπιβουλεύοντα, οὐκ ἐκ τῶν ἔργων (12) σκοποῦντες, ἀλλ' ἡγούμενοι τὸ μὲν πρᾶγμ' (13) ὑπὸ πάντων ζηλοῦσθαι, δύνασθαι δ' ἂν (14) ἐκεῖνον μάλιστα διαπράξασθαι. Διὸ καὶ δικαίως ἂν αὐτῷ πλείω χάριν ἔχοιτε, ὅτι τὴν μὲν αἰτίαν μόνος τῶν πολιτῶν ἄξιος ἦν ταύτην ἔχειν, τῆς δὲ (15) πολιτείας ἴσον ᾤετο δεῖν καὶ τοῖς ἄλλοις μετεῖναι (16).

(Isocrate *Sur l'attelage*... 36...)

TRADUCTION

Considérons sa vie politique — c'est un point qu'il ne faut pas plus négliger qu'il ne s'en est désintéressé lui-même — : il a été meilleur pour le peuple que les citoyens les plus estimés. Vous constaterez en effet que les autres prirent part aux guerres civiles pour servir leur intérêt personnel, tandis que lui, c'est pour vous qu'il s'exposait aux périls. Ce n'est pas parce que l'oligarchie le repoussait, mais quand elle le sollicitait, qu'il était bon démocrate; et souvent, alors qu'il lui était loisible, non seulement de gouverner le reste du peuple avec les oligarques, mais d'avoir le pas sur ces derniers eux-mêmes, il s'y refusa et préféra subir les injustices de sa patrie, plutôt que de trahir la constitution. De cela, tant que le gouvernement démocratique s'est maintenu sans interruption, aucun orateur n'aurait pu vous convaincre; mais à l'heure actuelle, les luttes civiles qui ont éclaté ont clairement fait voir où étaient les démocrates et les oligarques, ceux qui ne voulaient d'aucun des deux régimes et ceux qui prétendaient participer à l'un et à l'autre. Au cours de ces luttes il a été exilé deux fois par vos ennemis. La première fois, dès qu'ils se furent débarrassés de lui, ils renversèrent le gouvernement du peuple; par la suite, ils ne vous eurent pas plus tôt réduits en esclavage, qu'il fut le premier citoyen à être banni par eux. Tant il est vrai que la cité a pâti de ses malheurs, et que lui-même a partagé les maux de la cité. Cependant beaucoup de citoyens étaient mal disposés à son égard, pensant qu'il intriguait pour arriver à la tyrannie; ils n'en jugeaient pas d'après ses actes; mais, ce pouvoir qui excite l'envie de tous, ils estimaient que personne n'était plus capable que lui d'y parvenir. Aussi lui témoignerez-vous justement plus de reconnaissance de ce que, étant le seul citoyen à pouvoir mériter cette accusation, il a été partisan de l'égalité politique.

COMMENTAIRE

C'est le propre fils d'Alcibiade qui, à l'occasion d'un procès qu'on lui intente à lui-même, fait l'apologie de son père. Nous sommes en 396-5, plusieurs années après la chute des Trente et le rétablissement de la démocratie.

(1) Οὐδὲ... ἠμέλησεν : les deux οὐδέ ont le sens de « ne... pas... non plus ». Les deux propositions sont en parenthèse. — (2) La proposition principale ἀλλὰ...γέγονεν s'oppose à la deuxième proposition de la parenthèse, ce qui fait une anacoluthe. — (3) Comme ὥστε, ὅσον, généralement balancé avec τοσοῦτον, ou, comme ici, devant un comparatif, avec τοσούτῳ, a assez souvent une valeur plus explicative que consécutive; il est alors toujours suivi du balancement μὲν... δέ. — (4) Κινδυνεύοντα, participe présent à valeur d'imparfait pour un fait répété. — (5) Ἀπελαυνόμενος... παρακαλούμενος... ἐκγενόμενον : la valeur conjonctive pour les trois participes n'est pas la même; le premier a une valeur causale (parce que), les deux autres adversative (quoique). — (6) Μετ' ὀλίγων τῶν ἄλλων : οἱ ὀλιγοί, « les oligarques », sens courant. Τῶν ἄλλων se rattache à ἄρχειν, non à ὀλίγων. — (7) Νῦν δ' αἱ

στάσεις : allusion aux luttes civiles, sous les Trente, entre « Ceux de la Ville » et « Ceux du Pirée ». — (8) Δίς en 407, après des insuccès en Ionie qui suivirent de peu son rappel et sa victoire de Cyzique, et, en 404, sous les Trente. — (9) Ἐκποδών (ἐκ ποδῶν), toujours invariable. — (10) Noter le tour οὐκ ἔφθασαν avec un participe suivi de καί : ils n'eurent pas plutôt... que; le participe est toujours à l'aoriste. — (11) Ἀπολαύω, qui signifie généralement « jouir de », peut avoir un sens péjoratif. — (12) Ἐκ τῶν ἔργων : en réalité la conduite d'Alcibiade fut souvent inquiétante, louche, allant parfois jusqu'à la trahison. — (13) Τὸ πρᾶγμα : = Τὸ τυραννεῖν. — (14) Δύνασθαι δ'ἄν ἄν donne à l'infinitif δύνασθαι une valeur potentielle : « était capable, le cas échéant ». — (15) Ὅτι τὴν μέν... τῆς δέ : parataxe, là où le français établirait plutôt une coordination. — (16) Τῆς δὲ πολιτείας... μετεῖναι : noter la construction : μετεῖναι est impersonnel; le nom de la chose est au génitif, celui de la personne au datif.

Cet éloge d'Alcibiade est bien forcé : ses actes et ses sentiments sont présentés de façon tendancieuse, et les arguments, à la fin surtout, ont l'allure de sophismes. Mais cet aventurier de génie conservait des admirateurs et ses conceptions impérialistes séduisaient encore certains esprits. De toute façon, c'est une figure qui attire et passionne; témoin Platon, témoin Isocrate lui-même qui, dans le *Philippe*, en 346, louera, en son nom cette fois, pour la clairvoyance et la hardiesse de ses vues politiques, celui qu'il défendait, avec moins de mesure et, sans doute, de sincérité, cinquante ans plus tôt, dans ce plaidoyer *Sur l'Attelage*.

Le ton du fragment est un peu celui d'un discours épidictique, et le style en est presque aussi soigné. On notera par exemple les balancements, les oppositions, les assonances, l'absence d'hiatus.

Marcel BIZOS.

COMPOSITION FRANÇAISE

(Classe de Lettres Supérieures)

Appliquer aux ***Fleurs du Mal*** ce jugement de M. René Lalou sur Baudelaire : « ***Il n'est pas grand par l'abondance de son œuvre, mais par le nombre de points d'aboutissement et de départ qu'elle renferme*** ».

INTRODUCTION

Baudelaire a publié un seul recueil de vers, les ***Fleurs du Mal***; les pièces qui le composent sont courtes en général, et de valeur inégale. Baudelaire pourtant occupe une place éminente parmi les poètes français : quand il est en état de grâce et quand il unit à la profondeur de l'inspiration la perfection de l'art, il semble à la fois cristalliser les aspirations les plus hautes des générations précédentes et pressentir les directions nouvelles qu'empruntera la poésie contemporaine. « Il n'est pas grand, écrit M. René Lalou, par l'abondance de son œuvre, mais par le nombre de points d'aboutissement et de départ qu'elle renferme. »

I. — POINTS D'ABOUTISSEMENT

1. **Baudelaire a renouvelé avec sobriété et profondeur les thèmes d'inspiration romantiques.** — La détresse et la grandeur du poète incompris lui inspirent, dans les dernières strophes de ***Bénédiction,*** non pas de faciles cris de révolte ni de rhétoriques effusions, mais des vers vigoureux, d'un mysticisme serein. Le mal du siècle prend dans sa poésie la forme particulièrement émouvante et complexe du spleen. Il s'est interdit en général les lieux communs sur la nature impassible ou consolatrice, mais, dans les deux ***Chants d'automne*** ou dans ***Le Cygne,*** par exemple, il associe, avec plus de subtilité encore que Lamartine, un paysage à son état d'âme. Si ses aventures amoureuses avec Jeanne Duval ou Mme Sabatier ne se laissent guère deviner dans la particularité de leurs épisodes, il a figuré avec autorité les deux pôles, charnel et mystique, de l'amour éternel. Il a exprimé son sentiment religieux, non sous la forme d'une aspiration vague vers l'infini, mais à travers le désarroi d'une conscience aux prises avec le démon, tour à tour fascinée par les mortels attraits du péché et tourmentée par l'angoisse du remords. Enfin, la pensée de la mort apparaît, non pas comme le refuge un peu conventionnel d'une sensibilité momentanément blessée par une déception ou par un deuil, mais comme la tragique obsession de toute une existence aux prises avec un cruel destin.

2. **Il a eu, pour traduire son inspiration, tous les scrupules formels d'un Parnassien.** — La dédicace des ***Fleurs du Mal*** à Théophile Gautier, « au poète impeccable », « au parfait magicien ès-lettres françaises », a la portée d'une profession de foi esthétique. Il rendit à la Beauté, source d'évasion, objet de contemplation mystique, un culte aussi fervent que Leconte de Lisle, dont il fit un fort bel éloge dans des pages critiques. Et s'il ne brisait les cadres de toutes les écoles par l'éclatante originalité de son talent, s'il ne démentait le dogme de l'Art pour l'Art en chargeant chacun de ses poèmes de signification humaine, on pourrait être tenté de voir en lui, par l'ampleur, la pureté, le rythme de son vers, le plus grand maître du Parnasse.

3. **En unissant la qualité de l'émotion poétique avec la perfection d'une technique savante, Baudelaire a en somme appliqué à la poésie lyrique la formule du classicisme éternel.** — Comme les romantiques, il a pensé que la source de la poésie était dans notre vie intérieure; mais il a voulu éloigner de son œuvre l'impureté formelle, la facilité verbale, qui gâtent certains poèmes des meilleurs d'entre eux. Aussi ses pièces les plus réussies, sincères sans être spontanées, splendides sans être froides, se signalent-elles par leur tenue et leur plénitude : une inspiration riche de contenu intellectuel et sensible se modèle sans raideur dans une forme achevée. La poésie de Baudelaire est classique comme peut l'être celle de Racine, ou la prose de Pascal, sans être asservie toutefois aux exigences de l'effet dramatique ou de la démonstration rationnelle, étant dominée par le souci de pressentir, grâce aux ressources de suggestion fournies par le langage poétique, dans une savante et complexe unité, tous les aspects, spirituel, émotionnel, sensuel, du drame intérieur.

II. — POINTS DE DÉPART

1. **En rendant constamment présente dans ses poèmes une personnalité morbide, Baudelaire, selon une formule de Hugo, a créé un « frisson nouveau ».** — Non sans céder au désir de faire scandale, il lui est arrivé de mettre son inspiration sous le signe de Satan. C'était faire bon marché de l'idéalisme qui anime certaines de ses meilleures pièces. Pourtant il subit évidemment l'obsession de l'impureté qui avilit et enivre en même temps, du néant qui attire et qui fait peur. On peut juger malsaines ses visions concrètes de péché, de misère, de dégradation, de cimetière, de pourriture : l'art leur confère une séduction complexe, dangereuse peut-être, mais d'une incontestable nouveauté. Ainsi s'explique le titre surprenant et, à notre sens, fâcheux : « ***Fleurs du Mal*** ». Cette originalité de Baudelaire est d'ailleurs extérieure, et les jeux subtils d'un art qui semble défier la morale ne sont qu'un aspect de son talent. D'autres grands poètes, il est vrai, Verlaine, Rimbaud, Apollinaire, cèderont, après lui, à ce prestige du diable.

2. **Un mérite plus grand de Baudelaire a consisté à découvrir l'une des grandes missions de la Poésie, qui est d'appréhender et de traduire le mystère intérieur.** — En transposant dans leurs chants lyriques les épisodes successifs de leur vie sentimentale ou les moments de leur pensée politique, les romantiques font l'histoire de leur âme au contact des événements ou prétendent guider leurs contemporains sur les routes de l'avenir. Au contraire, la plongée de Baudelaire dans les ténèbres de son gouffre intérieur lui a permis de ramener au niveau de la conscience lucide les éléments de son drame permanent. La lutte éternelle de l'angoisse et de l'espoir s'exprime avec ses alternatives dans une poésie qui n'est pas épanchement à fleur d'âme, mais confidence totale et profonde. On ne croit plus guère aujourd'hui au poètemage, et on trouve parfois vaines les lamentations du poète en proie au mal d'amour; tandis qu'on aime une poésie qui éclaire d'un rayon lumineux les profondeurs de l'âme et fasse retrouver, par delà les accidents de la vie individuelle, le plus grand problème qui se pose à l'homme, celui de sa destinée. Les grands poètes de l'époque symboliste s'attacheront à donner à leur lyrisme cette haute signification : Baudelaire aura été leur initiateur en rendant à l'acte poétique quelque peu fourvoyé par les romantiques dans le lyrisme gratuit ou la vaticination sociale la gravité et la fécondité d'un engagement.

3. **Baudelaire est parvenu aussi à sortir de lui-même : grâce aux hardiesses d'un esprit lucide et aux intuitions d'une sensibilité aiguë, il a fait de la poésie un instrument de connaissance de l'Univers.** — La connaissance sensible est pauvre : chaque sens fournit une représentation fragmentaire et les témoignages juxtaposés de nos cinq sens laissent une impression confuse et déroutante. Mais l'âme du poète associe subtilement ces témoignages. « Les couleurs, les parfums et les sons se répondent. » Car les formes de la nature sont les symboles multiples d'une même réalité: sous leur diversité, on peut retrouver l'unité profonde, mystérieuse et impalpable, que pressentent les seuls initiés. L'œuvre poétique de Baudelaire, à vrai dire, ne fournit pas un très grand nombre des ces « correspondances »; mais il a indiqué une direction; et les symbolistes, qui procèderont constamment à des transpositions sensibles, se réclameront de sa leçon.

CONCLUSION

Ainsi Baudelaire épure l'inspiration lyrique ; il l'approfondit; il l'enrichit; il lui ouvre des domaines nouveaux. Sa langue poétique, à la fois châtiée et souple, semble reproduire le rythme de sa vie profonde. Ses œuvres ont une telle plénitude qu'après nous être pénétrés de leur substance, nous aurions tendance à trouver molle l'harmonie souveraine des ***Méditations***, extérieure la splendeur des ***Orientales***, mièvre la grâce exquise d'***Emaux et Camées***, froide la noblesse altière des ***Poèmes antiques***. Mais aussi la profondeur de Rimbaud, le mystère de Verlaine, la tension de Mallarmé, la densité de Valéry, la somptuosité de M. Claudel, la ferveur subtile de M. Eluard, doivent quelque chose à l'inspiration ou à la technique des ***Fleurs du Mal***.

P.-G. CASTEX.